Sergei Eisenstein

Da Revolução à Arte
Da Arte à Revolução

Biblioteca de Ciencias Humanas

DA REVOLUÇÃO À ARTE, DA ARTE À REVOLUÇÃO

BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

1. O Político e o Cientista — *Max Weber*
2. Materialismo Dialéctico e Psicanálise — *W. Reich* (2.ª edição)
3. Sobre o Trabalho Teórico — *L. Althusser*
4. Novas Perspectivas das Ciências do Homem — *Armando de Castro e outros*
5. Teoria do Romance — *Georg Lukács*
6. A Crise da Social-Democracia — *Rosa Luxemburg*
7. Crítica do Gosto (I volume) — *Galvano della Volpe*
8. Crítica do Gosto (II volume) — *Galvano della Volpe*
9. Proudhon e Marx I — *Georges Gurvitch*
10. Textos Filosóficos — *Marx e Engels*
11. Materialismo Dialéctico e Sociologia — *Henri Lefebvre*
12. Proudhon e Marx II — *Georges Gurvitch*
13. Crítica da Filosofia do Direito de Hegel — *Karl Marx*
14. Esboço de uma Teoria das Emoções — *Jean-Paul Sartre*
15. As Relações de Produção na U. R. S. S. — *Pierre Chaulieu*
16. Ciência e Filosofia — *R. G. Collingwood*
17. Da Revolução à Arte, da Arte à Revolução — *S. M. Eisenstein*

S. M. Eisenstein

Da Revolução à Arte, Da Arte à Revolução

Tradução e selecção de textos de
C. BRAGA e I. CANELAS

Editorial Presença

Capa de
F. C.

Distribuidores para o Brasil:
Livraria Martins Fontes
Praça da Independência, 12
Santos — Brasil

**Reservados todos os direitos desta edição à
Editorial Presença, Lda. Av. João XXI, 56-1.º — Lisboa**

A PROPÓSITO DE EISENSTEIN

Serguei Mikhailovich Eisenstein nasceu a 23 de Janeiro de 1898 em Riga. O seu pai descendia de uma família russificada de alemães bálticos, de origem judaica. A mãe pertencia à intelligentzia *russa da pequena nobreza de funcionários. Ignoravam totalmente as profundas transformações sociais e políticas que se começam a preparar. Quando se falava do envio de prisioneiros políticos para a Sibéria, os Eisenstein viam nisso o castigo, lamentável decerto, mas normal e necessário, de perigosos agitadores políticos. Ambos pretenderam dar ao seu filho único uma educação vasta e sólida. Na escola, SME obteve resultados notáveis e aprendeu ràpidamente o alemão, o francês e o inglês. Teve também uma ama russa (que mais tarde se tornou sua governanta) que lhe proporcionou um certo contacto com a linguagem e as crenças e superstições populares. Possuía um conhecimento, nìtidamente precoce, da literatura clássica, russa e europeia. A arte ocupava na sua vida um lugar cada vez maior. Existe uma quantidade enorme de álbuns cheios dos seus desenhos de infância. Existem testemu-*

nhos dos seus amigos de infância, sobretudo do actor Maxime Schtraukh, que falam das peças que escreveu, dos espectáculos que representava sòzinho e com eles, da sua paixão pelo circo. Ele próprio muitas vezes se refere a isso ao falar das fontes dos seus métodos de criação.

O pai era engenheiro-arquitecto dos serviços municipais da cidade de Riga, ocupando uma posição bastante notável e sonhava que o seu filho lhe seguisse as pisadas. Em 1915, depois de um período nas Belas-Artes, SME entra para o Instituto dos Engenheiros Civis de S. Petersburgo (para onde o pai fora transferido entretanto). Apesar da sua enorme aplicação ao estudo da engenharia, continua a interessar-se vivamente pelas artes. Em 1945, escreveria o seguinte: «... a história do meu primeiro contacto com a arte. Duas impressões directas, dois acontecimentos marcantes dicidiram a minha vida nesse sector. Primeiramente, Turandot, *na montagem de Komissarjevski (excursão do teatro Nezlobin a Riga, em 1913). O teatro iria, daí em diante, tornar-se para mim objecto de cuidados especiais e de uma paixão intensa. Nesse período, sem qualquer intenção ainda de me ocupar pessoalmente de teatro, preparava-me tranquilamente para seguir os passos do meu pai — a carreira de engenheiro de obras-públicas — e nisso me empenhava desde os meus primeiros anos. O segundo acontecimento, este último poderoso,*

definitivo, que cristalizava já a minha determinação de abandonar as construções para me «consagrar» à arte, foi Mascarada, *no ex-teatro Alexandra. Mais tarde agradeci ao destino por me ter infligido aquele embate num momento em que já terminara a totalidade dos meus exames de Matemática, incluindo o cálculo integral e diferencial do qual—hoje em dia—tal como de outras matérias — já nada me lembro. Foi graças a essa matéria, no entanto, que se formou o meu gosto pelo pensamento racional, o meu amor pela exactidão matemática e pela clareza».* [Como me tornei realizador, *1945, em Reflexões de um Cineasta*].

Em 1916 empreende um vasto estudo da Renascença; e entusiasma-se por Leonardo de Vinci, o engenheiro, arquitecto, anatomista, físico e artista, com quem se identifica.

Enquanto a revolução se desenvolvia à sua volta, SME continua a viver bastante isolado, a dedicar-se aos seus estudos, a frequentar regularmente as aulas e a absorver-se nas suas leituras: Freud (o qual parece ter começado a interessar-lhe através do seu estudo psicanalítico dedicado a Leonardo de Vinci), Oscar Wilde, Aubrey Beardly, Maeterlink, Ibsen, Weiningen, Schopenhauer, Saint-Simon, Hoffmann, etc., tudo o que o conduz mais ao estudo do indivíduo do que aos processos sociais.

A efervescência entre os estudantes, as notícias alarmentes da frente de combate e os grandiosos acontecimentos da Revolução de

Outubro afastam Eisenstein do caminho traçado. Em 1917 faz parte de um destacamento de milícias populares e em 1918, abandonando o curso, alista-se com os seus colegas, como voluntário, no Exército Vermelho. Participa na construção das defesas de Petrograd. Daí segue o seu destacamento para o leste onde participa na construção das linhas de defesa e na decoração dos combóios e camiões de propaganda e de tropas que vão para a frente, fazendo bandeiras e slogans. Desde o início da revolução a propaganda pelo teatro e pela imagem afirmava a sua enorme importância. Reconhecido o seu talento de propagandista, é posto, dois anos mais tarde, à disposição da direcção política e enviado para a frente de Minsk como desenhador de cartazes. Participa activamente no teatro do Exército Vermelho onde monta espectáculos, pinta cenários, representa etc. Aí vive num camião de transporte com outros membros da direcção política, entre eles um professor de Japonês. Com este começa a estudar essa língua, as suas origens chinesas e o Teatro Kabuki, estudo este que viria a ter grande importância nas suas sucessivas teorias da montagem.

Uma vez desmobilizados os estudantes que participaram na luta, e tendo direito a bolsas de estudo para o curso que escolhessem, SME matricula-se no Instituto de Línguas Orientais da Academia Militar, em Moscovo.

DECLARAÇÃO PESSOAL

Feita a um jornal de Berlim, em 1926

Tenho vinte e oito anos. Durante três anos, até 1918, fui estudante universitário. Primeiro quis ser engenheiro e arquitecto. Durante a guerra civil, fui sapador no exército Soviético.

Nessa época, consagrei todo o meu tempo livre ao estudo da arte e do teatro: sobretudo à história do teatro e às teorias sobre teatro. Em 1921, entrei como cenógrafo no teatro do Proletkult [1]. Este ocupava-se activamente na investigação de novas formas de arte, que deveriam corresponder às novas estruturas da Rússia. O nosso grupo era composto por operários jovens que pretendiam criar uma arte autêntica; e para alcançar este objectivo traziam uma espécie completamente nova de temperamento e novos pontos de vista sobre o mundo e sobre a arte. Nessa época, as suas

ideias e as suas exigências correspondiam em absoluto às minhas embora, por pertencer a uma outra classe, eu só tenha chegado às suas conclusões após uma longa série de raciocínios. Os anos que se seguiram foram um duro combate. Em 1922, tornei-me director do primeiro Teatro dos Operários de Moscovo [2]; foi então que se deu a minha ruptura total com a administração do Proletkult. A direcção deste aderia à concepção de Lunacharsky [3] que consistia em manter as velhas tradições, adoptando um compromisso sobre a questão da eficácia pré-revolucionária da arte. Eu era um dos mais ardentes partidários da L. E. F. (A Frente Esquerda) [4], em que queríamos algo de completamente *novo,* isto é, obras que correspondessem às novas condições sociais da arte. Nessa altura, tínhamos por nós todos os jovens e os espíritos inovadores, com os futuristas Meyerhold [5] e Maiakovski. O tradicionalista Stanislavski e o oportunista Tairov opunham-se-nos encarniçadamente.

Em 1922-1923, montei três espectáculos no Teatro Operário: em princípio a sua encenação era um cálculo matemático dos elementos afectivos, a que eu nesse tempo chamava «atracções». No primeiro espectáculo, experimentei dissecar duma forma cúbica em «atracções» afectivamente distintas uma peça clássica, *Um homem de siso.* A acção desenrolava-se num circo [6]. No meu segundo espectáculo, *Escuta, Moscovo!* [7], usei essencialmente meios técnicos para chegar, graças a cálculos matemáticos, a ilusões teatrais. Foi o primeiro sucesso das novas emoções teatrais. O terceiro espectáculo, *Máscaras de Gás,* foi montada numa fábrica de gás, durante as horas de trabalho. As máquinas trabalhavam e os «actores» trabalhavam; pela primeira vez, isso representou o sucesso duma arte altamente objectiva, absolutamente *real* [8].

Tal concepção de teatro conduzia directamente ao cinema; só o domínio cinematográfico podia conter a abjectividade mais inflexível. O meu primeiro filme foi iniciado em 1924; foi produzido pelos membros do Proletkult, e foi intitulado *A Greve* [9]. Este filme não comportava uma história no sentido usual do termo: eram as etapas progressivas duma greve, uma «montagem de atracções». Segundo os meus princípios artísticos, não procedíamos a partir de uma intuição criadora, mas a partir duma construção racional dos elementos emotivos; em que cada emoção era prèviamente objecto duma análise aprofundada e de cálculos: isto é o mais importante. Que haja, no interior da história (no sentido usual do termo), elementos afectivos individuais ou que se prendam à «carcassa de história» como no meu *Potemkine,* não vejo nisso nenhuma diferença essencial. Não sou nem sentimental, nem sanguinário, nem profundamente lírico, como já na Alemanha me acusaram de o ser. É claro que todos estes

elementos me são, no entanto, familiares e compreendo perfeitamente que alguém tenha a necessidade de os associar com aquilo de que já dispõe para provocar a reacção desejada e atingir o máximo de tensão. Estou certo que se trata de uma questão puramente matemática e que as «faculdades sinceramente criadoras» não têm nada a ver com isso. Neste campo não se revela de maior utilidade dar provas de vivacidade de espírito do que para fazer o plano da construção mais utilitária em cimento armado.

No que toca à minha concepção do cinema em geral, devo confessar que o vejo como uma obliquidade e sòmente assim. Quanto a mim, não podemos começar a trabalhar num filme, se não tivermos uma visão clara do «porquê». É impossível criar, se não soubermos sobre que paixões e sentimentos latente, temos a intenção de especular — perdoem a expressão, sei que ela não é «bonita», mas é exacta profissionalmente e por definição. Damos uma orientação aos sentimentos despertados no espectador, mas empregamos também uma válvula de segurança, um pára-raios e isso é a obliquidade. Ignorar a *obliquidade* e desperdiçar a energia, considero isso o maior crime da nossa geração. Para mim e em mim, a obliquidade é um grande potencial artístico, mas não deve forçosamente ser sempre tão política, tão conscientemente política como no *Potemkine*. Quando está completamente ausente, quando o filme é

apenas um simples passatempo, um sedativo ou um suporífero, então uma tal ausência de *obliquidade* pode ser interpretada como uma vontade perfeitamente tendenciosa de manter o público tranquilo e contente com a sua sorte.

Exactamente como se a «comunidade» do cinema, tal como a comunidade duma igreja, devesse encorajar os bons sentimentos, a serenidade e as ideias simplistas dos cidadãos. Não é nisso que consiste a filosofia do «happy-end» dos Americanos?.

Pretendeu-se que a adaptação alemã de *Potemkine* diminui a sua força política, que o torna demasiado patético [10]. Mas não somos nós, no fim de contas, pessoas dotadas de temperamento, pessoas apaixonadas? É possível que não sejamos conscientes dos nossos deveres e objectivos? O sucesso do filme em Berlim e na Europa do pós-guerra, sossobrando no crespúsculo dum *statu quo* vacilante, deve ser entendido como um apelo ao que sobreviveu da dignidade humana. E nisso não se justifica o patético? A *obliquidade* do filme consiste em obrigar a levantar a cabeça, a sentir-se alguém, um ser humano que se torna humano.

O *Couraçado Potemkine* foi feito para o vigéssimo aniversário da Revolução de 1905 [11] e devia estar acabado em Dezembro de 1925: três meses de produção. Mesmo na Alemanha, podemos considerar isso como um tempo record. Sobraram-me duas semanas e meia para a montagem de um filme de 15 000 metros.

Embora todos os caminhos levem a Roma — mesmo atingindo a verdadeira obra de arte, em última instância, o mesmo grau intelectual — devo fazer notar que nem Stanislavski e o Teatro de Arte, nem o Proletkult podem actualmente criar seja o que for. Voltei-me completamente para o cinema, enquanto que as pessoas do Proletkult permaneceram ligadas ao teatro. Acho que um artista deve escolher entre o teatro e o cinema: se pretende verdadeiramente criar, não pode ser «possuido» pelos dois ao mesmo tempo.

Não existem actores no *Couraçado Potemkine*, o que existe neste filme são apenas pessoas reais, e a tarefa do realizador consiste em encontrar as que convêm; em vez de procurar revelar talentos, procurei encontrar aspectos físicos adequados. Tal método cinematográfico é possível na Rússia, onde qualquer problema pode ser solucionado pelo governo. O slogan «Todos por um e um por todos» é mais que uma legenda na tela. Se rodamos um filme naval, toda a frota está à nossa disposição; se for um filme de guerra, temos todo o exército vermelho; quando tratamos um assunto agrícola, vários ministérios nos dão assistência. O que acontece é que não fazemos um filme para nosso próprio proveito, nem para o vosso, nem para o de esta ou aquela pessoa, mas para o proveito de todos.

Estou convencido que a colaboração cinematográfica entre a Alemanha e a Rússia poderia dar muito bons resultados. A fusão dos meios técnicos alemães e da chama criadora russa produziria algo de extraordinário.

Mas, quanto a mim, não julgo que conseguisse trabalhar na Alemanha. Não poderia deixar a minha terra natal, onde vou buscar a minha capacidade criadora. Talvez me compreendessem melhor, se vos lembrasse o mito de Anteu [12] do que se vos desse uma explicação marxista das relações entre a criação artística e a economia social de base.

Existe, por outro lado, na indústria cinematográfica alemã, uma tendência para se prender a estereotipos e em visar um lucro que me criaria condições de trabalho impossíveis. Fizeram-se, é verdade, filmes alemães absolutamente dignos de respeito, mas dou-me agora conta das dificulades que deveria ter havido para que um *Fausto* ou um *Metropolis* tenha evitado essas arrepiantes trivialidades que são por um lado a pornografia, e por outro o sentimentalismo. Os filmes alemães não são audaciosos. Nós, os russos, ou rebentamos ou conseguimos, e geralmente conseguimos.

Portanto por agora continuo a ficar em casa. Estou a fazer um filme acerca da batalha da economia rural, um combate encarniçado por uma nova política agrícola.

(1926)

Os resultados da adesão da maior parte dos artistas de vanguarda à revolução e das condições que ela própria foi criando para o florescimento de cada vez mais numerosos artistas, já não só provenientes das classes mais elevadas, a sua intensa actividade perante as novas tarefas que se punham à arte na educação, na agitação, no divertimento, tudo isto não dissociado mas integrado num mesmo acto de participação na construção de uma nova sociedade, de um novo modo de produção, estão patentes na história dos primeiros anos da revolução russa. Diferentes classes, diferentes posições concorriam para esse trabalho e daí a intensa luta ideológica travada, as vigorosas tomadas de posição, as mais diferentes correntes artísticas presentes.

Inserido na intensa e importante actividade teatral e relacionado com a preparação do seu espectáculo Um homem de siso, *de novo no Proletkult, o manifesto «A montagem de atracções», primeiro texto de SME a ser publicado, surgiu no n.º 3 da revista LEF em 1923.*

A MONTAGEM DE ATRACÇÕES

1 — *A Linha teatral do Proletkult*

Em duas palavras. O programa teatral do Proletkult não consiste no uso dos valores do passado e na «invenção de novas formas de teatro», mas sim na eliminação da própria instituição do teatro como tal, substituído por um centro demonstrativo dos resultados obtidos na *qualificação da organização da vida quotidiana das massas*. A formação de estúdios e a elaboração de um sistema científico para desenvolver essa *qualificação* é a tarefa imediata da secção científica do Proletkult no campo teatral.

O resto, feito com a preocupação do «para o momento», constitui o desempenho das tarefas secundárias, não fundamentais do Proletkult. Este «para o momento» desenvolve-se segundo duas linhas sob o signo geral do conteúdo revolucionário:

I — *Teatro narrativo — representativo* (estático, geralmente: ala direita). *As auroras do Proletkult, Lena* e toda uma série de encenações não elaboradas deste tipo: a linha do ex--teatro operário do CC do Proletkult.

II — *Teatro de atracção — agitação* (dinâmico, excêntrico: ala esquerda) linha avançada, ainda em princípio, para o trabalho da companhia móvel do Proletkult, por mim e por B. Arvatov.

Em gérmen, mas com determinação suficiente, esta via encontrava-se já delinada no *Mexicano* [13], realização do autor do presente artigo em colaboração com V. S. Smisjlaev. Depois, a completa divergência de princípios no sucessivo trabalho comum (*Precipício* [14] de V. Pletnev), que levou à cisão e ao posterior trabalho separado com *Um homem de siso* e *A fera amansada,* para não falar da *Teoria da construção do espectáculo cénico* de Smisjlaev, que deixou desperdiçar tudo o que se conseguiu de válido no *Mexicano.*

Considero esta digressão necessária porque todos os artigos àcerca de *Um Homem de Siso,* procurando estabelecer uma unidade com as mais variadas realizações teatrais, esqueceram completamente *O Mexicano* (janeiro — março 1921), quando *Um Homem de Siso* e toda a teoria das atracções são uma elaboração posterior e o lógico desenvolvimento daquilo que pus nessa encenação.

III — *Um Homem de Siso,* começou na Companhia Operária móvel do Proletkult (e foi concluído depois da unificação de ambas as companhias) como o primeiro trabalho de agitação baseado no novo método de construção do espectáculo.

2 — *Montagem das atracções*

Foi usado pela primeira vez e, portanto, necessita de uma explicação; o material básico do teatro surge do próprio espectador: orientar o espectador numa direcção (estado de espírito) desejada é a principal função de todo o teatro utilitário (agitação, cartaz, educação sanitária, etc.). Os instrumentos deste condicionamento devem procurar-se em todas as partes constituintes do aperelho teatral (tanto o «falar» de Ostujev, como a cor do fato da primadona, um toque de tímbale como o monólogo de Romeu, o grilo na lareira como a salva disparada para a cabeça dos espectadores), conduzidos, em toda a sua variedade, para uma só unidade que legitima a sua presença: a sua qualidade de *atracção.*

Aatracção (no seu aspecto teatral) é todo o factor agressivo do teatro, isto é, todo o elemento que leva ao espectador os factores sensoriais ou psicológicos que influem na sua experiência, todo o elemento que pode ser verificado experimentalmente e matemàticamente

calculado para produzir determinadas emoções--choques no espectador; choques esses que constituem, por sua vez, a única possibilidade de alcançar uma conclusão ideológica perceptível. (O caminho do conhecimento «através do jogo das paixões» que é específico do teatro).

Factor sensorial e psicológico naturalmente, no sentido de acção eficaz, tão directamente activa como no Teatro de Fantoches, onde um olho é arrancado e mãos e pernas amputadas em cena; onde uma conversa telefónica é incluída na acção para descrever um acontecimento horrível que se está a desenrolar a uma dezena de quilómetros; ou a situação de um bêbedo que sente avizinhar-se uma catástrofe e cujos pedidos de socorro tomam a forma de delírio. Muito mais neste sentido do que no desse ramo do teatro psicológico em que a atracção se limita ao tema, e existe fora da acção, isto apesar do tema poder ser extremamente urgente. O erro cometido por muitos teatros de agitação está na sua satisfação com estas atracções já existentes nos seus textos).

Considero a atracção como sendo normalmente um elemento essencial e independente na construção de uma produção teatral — Uma unidade molecular (isto é, composta) da eficiência dum teatro particular em relação ao teatro em geral.

É algo de bastante parecido com o «entreposto de imagens» empregue por George

Grosz ou com os elementos da ilustração fotográfica (foto-montagem) utilizada por Rodchenko.

Por mais difícil que seja isolar esse «composto», ele acaba certamente com esse herói fascinante e nobre (o factor psicológico) e começa com o factor concentrado do seu encanto pessoal (isto é, a sua actividade erótica), porque o efeito lírico que certas cenas de Chaplin provocam é inseparável das atracções comunicadas pelo mecanismo específico do seu movimento; é tão difícil como fixar a linha fronteiriça em que a emoção religiosa se transforma em satisfação sádica durante as cenas de tortura dos Mistérios da Idade Média.

A atracção não tem absolutamente nada de comum com o truque. Os truques são executados e aperfeiçoados num plano de pura habilidade (truques acrobáticos, por exemplo) e incluem essa espécie de atracção ligada ao processo de se dar (ou em calão de circo, de se «vender»): como o termo de circo indica, porquanto ele provém claramente do ponto de vista do executante, o truque opõe-se absolutamente à atracção — baseada exclusivamente na reacção do auditório.

Abordado de um modo correcto, isto determina bàsicamente os princípios possíveis de construção como «uma acção-construção» (de toda a produção). Em vez de uma «reflexão» estática de um acontecimento com todas as possibilidades de actividade dentro dos limites

da acção lógica deste, avançamos para um novo plano, a montagem livre de atracções arbitràriamente escolhidas e independentes (uma vez preservada a composição de conjunto e os laços que mantêm a unidade dessas acções) com o fim de obter determinados efeitos temáticos. Nisto consiste a montagem das atracções [15].

O teatro é posto perante o problema de transformar as «suas fotografias ilusórias» e as suas «apresentações» numa montagem de «assuntos reais», baseada ao mesmo tempo numa montagem cheia de «fragmentos de representação» ligada ao desenvolvimento do assunto mas agora não como auto-compelidos e todos-poderosos mas sim contribuindo conscientemente para o conjunto da produção e escolhidos apenas pela sua força como atracções activas.

Não é numa «revelação» dos propósitos do escritor ou na «correcta interpretação do autor» ou num «verdadeiro reflexo de uma época» que um espectáculo se pode basear. A verdadeira e sólida base para a acção do espectáculo apenas se pode encontrar em atracções e num sistema de atracções. Com todos os detalhes reunidos nas mãos do encenador a atracção é sempre, de certo modo, empregue intuitivamente, não num plano de montagem ou de construção mas sim como parte de uma «composição harmónica» (de que deriva todo uma terminologia — «uma rica saída», «uma boa façanha», etc.); mas isto acontece apenas dentro da trama da plausibilidade do assunto, sobretudo inconscientemente e procurando algo de inteiramente diferente (a maior parte das vezes alguma coisa que está presente nos ensaios desde o início). O que nos fica no retrabalhar do sistema do palco é transferir o centro das atenções para o que for necessário, avaliando tudo pelo seu valor como uma exposição transitória, clarificadora ou actual da linha básica de intenção da representação, mais do que pelas suas ligações com a conveniência lógica natural e literàriamente tradicional. O *nosso trabalho é estabelecer esta via como um método de produção* (o que constitui o trabalho da Oficina Proletkult desde o Outono de 1922).

A aprendizagem do *montador* pode basear-se no cinema e principalmente no music-hall e no circo que invariàvelmente, a falar verdade, constrói um bom espectáculo do ponto de vista do espectador. Esta aprendizagem é necessária para construir um forte programa de music-hall-circo, resultante da situação encontrada na base de uma peça...

(1923)

Em 1924, SME remonta com Esther Schub o filme de Fritz Lang Dr. Mabuse *e inicia, com a equipa do Proletkult, a rodagem do seu primeiro filme, isto atendendo a que a curta metragem* O diário de Glumov, *inserido no seu espectáculo* Um homem de siso, *era encarado não pròpriamente como um filme mas como uma simples atracção no meio de tantas outras, como um meio teatral, portanto.*

A rodagem da Greve *ocasionou o seguinte artigo.*

O MÉTODO PARA FAZER CINEMA PROLETÁRIO

Existe *apenas um* método para fazer *qualquer* filme: a montagem de atracções. Para saber o que isso é basta ver o meu livro *Cinema de Hoje,* onde descrevo, duma forma bastante desconexa e ilegível, a minha abordagem da construção dum filme.

A nossa abordagem de classe introduz:

1. *Um determinado objectivo à obra,* um choque emocional e psicológico socialmente útil sobre o público, choque esse que deve ser constituído por uma série de estímulos convenientemente provocados. É a esse *choque socialmente útil* que dou o nome de *conteúdo da obra.*

Escuta, Moscovo!: uma tensão máxima de reflexos agressivos no protesto social.

A Greve: um acumular de reflexos sem interrupção (satisfação), isto é, uma centrali-

zação de reflexos sobre a luta (e um aumento da intensidade do tom social).

2. *Uma escolha de estímulos.* Em dois sentidos. Pela avaliação correcta das inevitáveis características de classe da sua natureza, alguns estímulos são capazes de provocar certas reacções (emoções) entre os espectadores de uma só e determinada classe. Para uma emoção mais precisa, o público deve ser ainda mais uniformizado, segundo especialidades profissionais se possível; qualquer organizador de «Jornais Vivos» em clubes sabe como públicos diferentes, operários metalúrgicos ou tecelões, por exemplo, reagem de forma diferente e a passagens diferentes duma mesma obra.

Uma tal «inevitabilidade» inerente à classe pode ser fàcilmente ilustrada pelo fracasso duma atracção frente a um determinado público devido em grande parte às circunstâncias — refiro-me, por exemplo, à cena do matadouro, na *Greve* [16]. Sabemos até que ponto, em determinadas camadas do público, ela provoca uma emoção intensa e evocadora de sangue derramado. Na Crimeia a censura eliminou-a mesmo, tal como à cena das latrinas. (Depois de ter visto *A Greve,* houve um americano que afirmou que esta cena se devia suprimir antes do filme ser enviado para o estrangeiro, o que mostra bem que certos efeitos muito agressivos para a sensibilidade não são aceitáveis para algumas pessoas). É por

razões do mesmo modo simples que a sequência do matadouro não produziu a mesma impressão« sangrenta» de repulsa em certos públicos operários: para eles, o sangue de boi evoca em primeiro lugar as fábricas de tratamento de sub-produtos alimentares próximas dos matadouros! Em relação aos camponeses, habituados à matança do gado, o efeito emotivo perde-se totalmente.

Num outro sentido, parece ser a receptividade da classe a este ou àquele estímulo que deve guiar a escolha destes.

Exemplo negativo: a diversidade de atracções de ordem sexual que é essencial para a maioria das obras burguesas postas no mercado, os métodos que incitam a afastar-se da realidade concreta, como esse tipo de expressionismo utilizado no *Caligari* [17] ou o doce veneno pequeno-burguês de Mary Pickford [18], estímulo explorado e sistemàticamente cultivado de todas as tendências da pequena burguesia, mesmo entre os nossos públicos sãos e esclarecidos.

O cinema burguês não tem menos consciência do que nós dos tabús de classe. Na legislação da censura em vigor em Nova Yory encontra-se uma lista de temas a banir dos filmes: «Relações entre o trabalho e o capital» encontra-se lado a lado com «perversão sexual», «brutalidade excessiva», «deformidade física»...

O estudo destes ingredientes e à sua montagem com um objectivo preciso fornece-nos um imenso material referente à *forma*. Quanto a mim, o conteúdo é o *resumo de tudo o que é objecto de uma série de choques* a que o público deve ser submetido segundo uma certa ordem. (Ou, mais cruamente: tantos por cento dos materiais destinam-se a fixar a atenção, tantos por cento a despertar tristeza etc.). Mas estes materiais devem ser organizados segundo princípios que conduzam à emoção desejada.

A forma é *a realização destas intenções* num material particular, enquanto que os estímulos susceptíveis de fazer nascer a indispensável percentagem visada são criados e reunidos com precisão — e isso através da expressão concreta do aspecto material da obra.

Por outro lado, nunca se devem perder de vista as «atracções do momento», isto é, as reacções que, num dado momento, brotam de forma passional, devido a uma certa evolução da vida social ou a certos acontecimentos com ela relacionados.

Por outro lado há toda uma série de fenómenos e métodos ligados a temas de atracção eterna.

Alguns possuem uma utilidade de classe. Por exemplo, um público são e normal reage sempre à representação heróica da luta de classe.

O mesmo acontece com as atracções «neutralmente» afectivas, as manhas tão velhas como o mundo, as frases de duplo sentido, e assim por diante.

Utilizá-las sem necessidade conduz à *arte pela arte* e revela assim a sua natureza profundamente contra-revolucionária.

No que respeita justamente a estes expedientes, não se deve esquecer nunca que os que são neutros ou acidentais não podem, ideològicamente, ser tomados a sério e que não se devem usar senão como um meio de excitar esses reflexos incondicionados, que nos são necessários, não em si próprios mas porque sustentam os reflexos condicionados socialmente úteis que desejamos combinar com certos objectivos que fazem parte dos nossos fins sociais.

(1925)

Uma das tarefas da comissão comemorativa da revolução de 1905 era providenciar para que se realizassem vários filmes. Os dois argumentos mais importantes, o Nove de Janeiro *e o* Ano de 1905, *tinham sido já aprovados em Junho de 1924 mas até 1925 a comissão não tinha ainda decidido a que realizador entregar o último e mais amplo projecto. Depois de apresentações privadas da* Greve, *em Março, a comissão e o Comissariado da Educação acharam que Eisenstein seria o indicado. Depois da realização do* Couraçado Potemkine, *um dos mais notáveis filmes de sempre, SME começa a trabalhar num argumento sobre a política agrícola, intitulado* Linha Geral. *Tem também de interromper este projecto para a realização de um filme comemorativo do décimo aniversário da revolução de Outubro. Depois de concluído este, retoma o trabalho da* Linha Geral, *agora chamado* O Velho e o Novo *(em Portugal este filme foi exibido comercialmente com o título primitivo).*

Entretanto assina com Alexandrov e Pudovkine um importante manifesto, na origem do qual parece estar, que foi publicado em 5 de Agosto de 1928.

MANIFESTO ACERCA DO FUTURO DO CINEMA SONORO

O sonho desde há muito acariciado de um cinema sonoro tornou-se realidade. Com a intervenção da técnica do filme sonoro os Americanos colocaram-no no primeiro degrau de uma substancial e rápida utilização prática. Também a Alemanha está a trabalhar intensamente no mesmo sentido. Em todo o mundo se fala dessa coisa muda que aprendeu finalmente a falar.

Nós que trabalhamos na URSS temos a plena consciência de que, com o nosso potencial técnico, não podemos iniciar a utilização prática do filme sonoro nos tempos mais próximos. Consideramos, no entanto, oportuno estabelecer um certo número de premissas fundamentais de natureza teórica pois parece que este avanço no cinema está a ser empregue numa direcção incorrecta. Uma concepção falsa das potencialidades desta nvoa descoberta téc-

nica pode não só prejudicar o desenvolvimento e aperfeiçoamento do cinema como arte como ameaça também destruir toda a riqueza das suas actuais realizações formais.

Actualmente o cinema, trabalhando com imagens visuais, tem um efeito poderoso sobre as pessoas e tomou muito justificadamente um dos primeiros lugares entre as artes.

Sabe-se que foi a MONTAGEM o meio fundamental (e único) que conduziu o cinema a tão alto grau de eficácia. A afirmação da montagem como o principal meio de conseguir tal efeito tornou-se o axioma indiscutível sobre que se construiu todo o desenvolvimento do cinema.

O sucesso dos filmes soviéticos nas telas de todo o mundo deve-se, em grande parte, a um certo número de princípios de montagem que fomos os primeiros a descobrir e consolidar.

1. Portanto, para o posterior desenvolvimento do cinema, os únicos factores importantes serão os que reforcem e alarguem os métodos de montagem para produzir um determinado efeito no espectador. Examinando deste ponto de vista cada nova descoberta é fácil demonstrar o pouco interesse que apresentam o filme colorido e em relevo em comparação com a grande importância do SOM.

2. O filme sonoro é uma arma de dois gumes e o mais provável é que seja usada segundo a lei do menor esforço, isto é, *simplesmente para satisfazer a curiosidade do público.*

Assistiremos em primeiro lugar à exploração comercial da mercadoria mais fácil de fazer vender: OS FILMES FALADOS. Aqueles em que o som será usado a um nível naturalista, correspondendo exactamente ao movimento na tela e garantindo uma certa «ilusão» de ouvir verdadeiramente um actor falar, uma buzina de automóvel, um instrumento musical, etc.

Este primeiro período de sensações não prejudicará o desenvolvimento da nova arte mas é o segundo período que é de temer neste caso, um segundo período que virá com o murchar da virgindade e pureza desta primeira percepção das novas possibilidaeds técnicas e introduzirá uma época da sua utilização automática para dramas «de alta literatura» e outras tentativas de invasão do teatro na tela, reproduções fotográficas do teatro.

Usar o som deste modo e neste sentido destruirá a arte da montagem porque cada COINCIDÊNCIA do som com um fragmento visual de montagem aumenta a sua inércia como elemento de montagem e a independência do seu significado intrínseco — e isto, sem dúvida, em detrimento da montagem que produz o seu efeito não por cada elemento em si mas, sobretudo, pela sua JUSTAPOSIÇÃO.

3. SÓ UM USO CONTRAPONTUAL do som em relação com o elemento visual de montagem conferirá novas potencialidades ao desenvolvimento e aperfeiçoamento da montagem.

O PRIMEIRO TRABALHO EXPERIMENTAL COM O SOM DEVE SER ORIENTADO PARA O SEU NÃO-SINCRONISMO COM AS IMAGENS VISUAIS. E só este tipo de abordagem produzirá a sensação procurada que mais tarde conduzirá à criação de um novo CONTRAPONTO ORQUESTRAL das imagens auditivas e visuais.

4. Esta nova descoberta técnica não é um factor acidental na história do cinema mas uma consequência natural, orgânica, de toda uma série de impasses que parecem irremediáveis para a vanguarda da cultura cinematográfica.

O PRIMEIRO IMPASSE é a legenda e as inúmeras tentativas para a incorporar no movimento das imagens, como elemento de montagem (tal como dividi-la em frases e até em palavras, aumentando e diminuindo o tamanho do tipo de letra, utilizando movimentos de câmara, animação, etc.).

O SEGUNDO IMPASSE é o amontoado explicativo (certos grandes-planos intercalados, por exemplo) que embaraça a composição das cenas e perturba o ritmo da montagem.

Os problemas respeitantes ao tema e à história tornam-se mais complicados de dia para

dia; as tentativas feitas para os resolver através de processos de montagem «visual» apenas conduzem a deixar esses problemas sem solução ou forçam o realizador a recorrer a caprichosas e fantásticas estruturas de montagem, favorecendo a temível eventualidade de um enfraquecimento do significado e da decadência reaccionária.

O som, tratado como um novo elemento de montagem (como um elemento independente da imagem visual) introduzirá inevitàvelmente novos meios com um enorme poder de expressão e trará a solução dos mais complicados problemas que agora nos afligem devido à impossibilidade de os superar através de um imperfeito método cinematográfico, trabalhando apenas com imagens visuais.

5. O MÉTODO CONTRAPONTUAL de construção de filmes sonoros não só não enfraquecerá o CINEMA INTERNACIONAL como elevará o seu significado e o seu poder cultural a um grau até hoje desconhecido.

Tal método de construção de filmes sonoros não o limitará a um mercado nacional como acontece inevitàvelmente com os espectáculos de teatro filmados; proporcionará, sim, as maiores possibilidades de sempre para a circulação através do mundo de uma ideia filmicamente expressa.

(Assinado por S. M. EISENSTEIN, V. I. PUDOVKIN, G. V. ALEXANDROV)

(1928)

Concluída a Linha Geral, *foi atribuída ao grupo de Eisenstein uma missão de estudo das novas técnicas cinematográficas, especialmente do cinema sonoro, para o que Eisenstein, Alexandrov e Tissë se deslocariam a vários países da Europa e aos Estados Unidos da América.*

Entretanto SME começara a elaborar uma nova teoria cinematográfica, a teoria do cinema intelectual, cujos primeiros indícios vê na célebre sequência dos deuses do filme Outubro. *São desta época os três artigos seguintes. O primeiro foi publicado nos princípios de 1929 na revista* Iskusstvo *(Arte), tendo sido o segundo e o terceiro publicados como um conjunto na revista inglesa* Close Up *com o título* A quarta dimensão no cinema I e II.

PERSPECTIVAS

Perspectivas

Na barafunda das crises imaginárias e reais, no caos das discussões sérias ou vãs (por exemplo: «trabalhar com ou sem actores»), divididos entre a necessidade de fazer avançar a cinecultura e as exigências dum acesso imediato a todos, entalados na contradição entre a necessidade de encontrar as formas — tão elevadas como as formas post-capitalistas — da nossa estrutura socialista e a capacidade cultural da classe que criou essa estrutura; observando indefectìvelmente a tendência fundamental de permanecer ao alcance das massas e acessíveis a milhões de indivíduos —, não temos contudo o direito de limitar as nossas pesquisas teóricas à resolução deste problema e desta condição fundamental.

Paralelamente à solução quotidiana duma via táctica nas investigações das formas cine-

matográficas, devemos trabalhar nos problemas de princípios de ordem geral respeitantes às vias do desenvolvimento e das perspectivas do nosso cinema.

Não deixando de consagrar o conjunto das nossas descobertas práticas à realização das exigências estritamente actuais do consumidor social, temos de reflectir com a mesma acuidade acerca da programação dos planos quinquenais teóricos do futuro.

E procurar as perspectivas duma nova funcionalidade da cinematografia verdadeiramente comunista com a nítida diferenciação das cinematografias que existiram ou que actualmente existem.

É neste contexto que propomos as considerações seguintes.

«É sempre agradável e útil compreender o marxismo. Ao sr. Gorki, esta compreensão trará, além do mais, o insubstituível benefício de ver claramente até que ponto o papel do pregador, isto é, do homem que utiliza, de preferência, a *linguagem lógica* se ajusta mal ao artista, isto é, ao homem que utiliza, de preferência, a *linguagem das imagens*. Quando o sr. Gorki tiver compreendido isto, estará salvo...».

Assim escrevia Plekhanov há quinze anos (prefácio à 3.ª edição de «Em Vinte Anos»). Gorki, felizmente, «salvou-se».

Parece ter assimilado o marxismo. E durante este tempo, o papel do pregador con-

fundiu-se com o do artista. Nasceu — o *propagandista*.

No entanto, prossegue a querela da linguagem das imagens e da linguagem da lógica. Não há meio de se entenderem na linguagem... da dialéctica.

De facto, na frente da arte, em vez da antítese de Plekhanov, foi outra oposição que se tornou o centro das atenções.

Ocupemo-nos dela primeiro, para esboçar em seguida uma possibilidade de síntese para a primeira oposição.

Assim, pois, a concepção contemporânea da arte agrupa-se à volta de dois polos, vai aproximadamente da fórmula «a arte é a cognição da vida» à fórmula «a arte é a edificação da vida».

Oposição polar, profundamente errónea, quanto a mim. Não no plano da definição funcional da arte, mas na argumentação inexacta da noção dissimulada pelo termo «cognição».

Perante a definição de uma noção qualquer, fazemos mal em desdenhar o método duma análise puramente linguística da própria designação. As palavras que pronunciamos são muitas vezes bem mais «inteligentes» que nós.

E nada é menos racional que a nossa recusa em compreender a definição na sua forma depurada e reduzida a uma fórmula, tal como nos é dada, em relação à noção, pela designação linguística. Convém analisar esta fórmula, libertando-a da bagagem supérflua da matéria

associativa «corrente», geralmente aluvionária e que deforma o fundo das coisas.

É claro que as associações dominantes são as correspondentes à classe dominante na época da formação ou da utilização máxima de determinado termo ou designação.

Foi das mãos da burguesia que recebemos a nossa bagagem «raciocinante» verbal e terminológica.

Todo um conjunto de asociações, correspondentes à ideologia e às conveniências burguesas, acompanha forçosamente a concepção dominante de um termo, que é burguesa.

Contudo, cada designação, como todo o fenómeno, apresenta uma ambivalência na sua «leitura», direi mesmo «na sua leitura ideológica»: estática e dinâmica, social e individualista.

E, no etanto, o tradicionalismo de todo este «cerco» de associações correspondente a uma precedente hegemonia de classe desorienta-nos constantemente.

Em vez de realizar no interior da própria palavra uma «clivagem de classes», a palavra-noção é escrita, compreendida e empregue por nós na sua tradicionalidade que, sob o ponto de vista de classe, não nos corresponde de modo algum.

Já Berkeley chamava a atenção para a importância da palavra na análise da noção que ela designa (no «Tratado dos princípios do conhecimento humano». Citada segundo o livro de E. Cassirer «Philosophie der symbolischen Formen»).

«É impossível negar que a palavra desempenha brilhantemente a tarefa de nos fornecer a enorme reserva de conhecimento nela incluída pela experiência das investigações conjugadas dos que a criaram...».

Observa, por outro lado, o que dissemos mais acima: a deformação da percepção das noções por uma utilização unilateral ou incorrecta das suas designações:

«Convém notar ao mesmo tempo que a esmagadora maioria das noções estão totalmente enredadas e obscurecidas pelo abuso do uso das suas designações verbais e da vulgarização falada...»

Como é natural num idealista, Berkeley não vê a solução numa correcção analítica das designações, a partir da sua concepção social, da sua análise de classe. É visando a «ideia pura» que vai procurar a solução.

«Seria portanto de desejar que cada um se esforçasse por conceber plenamente o essencial da ideia que pensa contemplar, liberta do vestuário e da moldura das palavras. Basta afastar essa cortina de palavras para aperceber clara e nìtidamente a árvore da ciência, cujos frutos estão ao nosso alcance».

Completamente diferente é a atitude de Plekhanov perante uma semelhante «transformação da palavra». Examina-a na sua indissolú-

vel ligação socio-produtiva, fá-la voltar, para a analisar, das esferas supra-estruturais para a esfera da base da formação e do nascimento funcional e prático da palavra.

Sob este aspecto, a palavra transforma-se num argumento materialista, tão convincente como qualquer dos materiais de experimentação por nós utilizados.

Assim, baseando «a inevitabilidade duma interpretação materialista da história» na parte mais estudada das ideologias da sociedade primitiva, a arte apresenta como prova; entre outras, as cogitações linguísticas de Von den Schteinen [19]: «Von den Schteinen pensa que o *desenho* (zeichnen) se desenvolveu a partir da *designação dos objectos* (Zeichen) *com um fim prático*». (Plekhanov, «Problemas fundamentais do marxismo»).

A nossa aceitação tradicionalista, a recusa em escutar as palavras e a tendência para ignorar este sector de exploração valem-nos muitos dissabores e oceanos de desperdício irracional dos diversos temperamentos polémicos.

Quantas lanças quebradas, por exemplo, à volta do problema da «forma e do conteúdo»!

Só porque ao *acto* dinâmico, activo e eficiente de conter (encerrar para nós) se substituiu a compreensão amorfa e estática, passiva do conteúdo como «tido em» [20].

Quantos rios de tinta espalhados por causa do desejo obstinado de compreender a *forma*

apenas como o derivado do grego «formos» — cesto de verga — com todas as «consequências organizativas» que daí decorrem.

Cesto de verga no qual, balouçando-se sobre os rios de tinta da polémica, repousava o dito e infeliz «conteúdo».

Bastava, no entanto, abrir não o dicionário de grego, mas o dicionário de «termos estrangeiros» para descobrir que a palavra «forma» se traduz em russo pela palavra «obraz». Ora esta palavra encontra-se na junção das noções «obréz» (de «talhar») e «obnaroujénié» (revelação, dar à luz, manifestação).

Dois termos que caracterizam brilhantemente a forma nos seus dois aspectos: sob o ponto de vista individual estático *(an und für Sich)* enquanto que «obréz» (corte) — separação do fenómeno dado de todos os outros co-presentes...

«Obnaroujénié» caracteriza a forma dum outro modo — o lado socio-activo da manifestação, isto é, sob o ponto de vista do estabelecimento dos laços existentes entre o fenómeno e o que o rodeia.

O conteúdo — acto de conter — *é um princípio de organização,* diremos nós segundo a nossa actual fraseologia.

O princípio da organização do pensamento constitui, de facto, o verdadeiro «conteúdo» da obra.

Princípio materializado pelo conjunto dos estímulos socio-fisiológicos cuja forma é o meio de *manifestação.*

Ninguém dirá que o conteúdo substância (soderjanié) do jornal, é a comunicação do pacto Kellog, o escândalo da «Gazette du Franc» ou a notícia do dia a dia, contando como um marido bêbado matou à martelada a mulher, num baldio.

O conteúdo-substância do jornal, é o princípio da organização e da apresentação da matéria que ele contém (soderjimoïé) dirigida para uma cultura de classe do leitor.

Nisso reside a inseparabilidade, tècnicamente fundada, do conjunto conteúdo-forma e da *ideologia.*

Aí resida o abismo entre o conteúdo dum jornal proletário e o dum jornal burguês, dispondo do mesmo «conteúdo» de factos.

Isto acontece não só na prática jornalística, mas também em todas as coisas, começando pelas formas das obras de arte e acabando nas formas sociais da existência. Onde está, pois, o erro do manejo do termo «cognição»?

A sua ligação radical com o velho germânico do norte «kna» (posso) e com o velho saxónico «biknegan» (participo) é totalmente excluída pela *compreensão* estreitamente contemplativa da «cognição» enquanto que função abstractamente contemplativa «do puro conhecimento das ideias», isto é, por um entendimento profundamente burguês [21].

Não chegamos a executar uma mudança de atitude na nossa percepção do acto de «cognição» enquanto que acto duma resultante imediatamente actuante.

Ainda que a reflexologia [22] tenha demonstrado suficientemente que o processo de cognição é o aumento do número de estímulos condicionados dispondo da reacção reflexiva dum dado indivíduo, isto é, que na própria mecânica do processo se trata dum fenómeno activo e não passivo.

Apesar disso, *na prática,* quando se trata de raciocínios sobre a cognição, considerámo-la ainda segundo a forma viciada que a separa da actividade e do trabalho, como o exprimia, por exemplo, Ernest Renan na sua orientação sobre «o conhecimento puro». Na «Reforma intelectual e moral» exigia um governo forte que «obrigasse os camponeses a executarem para nós uma parte do trabalho, enquanto que nós nos entregamos à meditação». (Plekanov, «Arte e vida social»).

A abstracção duma cognição colocada fora da eficácia actuante é para nós inaceitável.

A separação do processo da cognição do processo de produção não tem sentido para nós.

Não é por acaso que no texto francês a citação acaba: «enquanto que nós especulamos». «Especulamos» é traduzido por «enquanto que nos entregamos à meditação». Mas não é ino-

centemente que uma cadeia de associações completamente diferentes se encontra para nós indissolùvelmente ligada a este termo!

Estamos prontos a votar ao desprezo sem qualquer piedade a ciência abstracta, o pensamento científico desligado da actividade directa — «a ciência pela ciência», «o conhecimetno pelo conhecimento» — pela mesma razão que todos os outros fenómenos unidos pela identidade «especulativa» do termo: a «especulação» qualquer que seja o domínio em que aparece.

Tal como a especulação sobre os produtos de primeira necessidade, a filosofia especulativa não tem lugar na conjuntura da edificação do socialismo!

Para nós, conhecer é participar.

Nisso atemo-nos ao termo bíblico: «E Moisés conheceu a sua mulher Sara...» — o que não significa de modo algum que ele tenha travado conhecimento com ela, que a tenha encontrado pela primeira vez. Conhecer é construir.

A cognição da vida é indissolùvelmente a edificação da vida, a sua *re-criação.*

Na nossa época de edificação estas noções não se podem opor. Nem mesmo para uma dissecação experimental.

A nossa época de edificação socialista e o nosso regime existente, desmentem-no completamente.

É igualmente à era da nossa arte nascente que compete fazer saltar a muralha da China da primeira antítese entre «a linguagem da lógica» e «a linguagem das imagens».

Desta era da arte que progride exigimos a refutação de tal oposição.

Queremos conduzir o que é *qualitativamente* diferenciado e isoladamente individualizado ao *quantitativamente* relacionado. Não queremos continuar a opor *qualitativamente* arte e ciência. Queremos compará-las *quantitativamente* e, *a partir daí, elevá-las ao nível dum novo factor socialmente actuante.*

Existem razões para prever uma tal via sintética?

Sintética.

Porque consideramos esta fórmula infinitamente afastada da fórmula administrativa que enuncia que «às obras didácticas não devem faltar elementos distractivos, nem às obras distractivas elementos didácticos».

Há razões para isso? E onde está a comunidade das esferas de acção destes domínios, até agora *antinómicos? Não existe arte sem conflito.*

Quer seja a luta da elevação em ogiva das abóbadas góticas contra as leis implacáveis da gravidade, a luta do herói contra as peripécias fatais na tragédia, a luta dos objectivos funcionais do edifício contra as condições do terreno de construção, o domínio da métrica morta

dos cânones de versificação pelo ritmo do verso.

Em toda a parte existe a luta.

O devir, nascendo do choque dos contrários, e cuja área aumenta de intensidade, assimilando contìnuamente novas esferas de reacção sensorial do espectador. Por enquanto, no apogeu, ele não está ainda totalmente absorvido. Não enquanto que unidade, indivíduo, mas enquanto que colectividade, auditório. Mais que isso — durante esse tempo não participa no jogo criador, desdobrando-se. Colectividade con-contra colectividade. Em muralhas [23]. Muralha contra muralha, a colectividade defronta-se, desdobrada no jogo desportivo. O jogo desportivo, forma mais perfeita da arte que transforma totalmente o espectador em criador, em participante.

Actualmente, o retorno à via do desporto fecha o ciclo começado com os jogos anteriores à tragédia dos Antigos.

Claro que na mesma relação «formal» e com a mesma relativa identidade que as relações do comunismo actual com o comunismo primitivo.

E a *ciência?*

O livro. A palavra impressa. Os olhos. Os olhos-cérebro. Mau!

O livro. A palavra. Os olhos. *Deslocando-se* dum lado para o outro. Melhor!

Quem não trabalhou, passarinhando de um lado para o outro entre as quatro paredes de um quarto, com um livro entre as mãos?

Quem não bateu com os punhos na mesa, ritmando a assimilação de «... a mais valia representa...», ou melhor, quem não ajudou a excitação visual pela junção do elemento motor no seu esforço para reter verdades abstractas?

Melhor ainda! O auditório. O Professor. Não um burocrata castrado do ensino, claro! Um desses velhos fanáticos ardentes (cada vez mais raros) como o falecido professor Sokhotzky [24] que conseguia falar horas a fio do cálculo integral ou da análise infinitesimal com a mesma paixão que Camile Desmoulins [25], Danton [26], Gambeta [27] ou Volodarsky [28] desancando os inimigos do povo e da revolução. O arrebatamento do conferencista apodera-se de vós. Envolve-vos, a respiração do auditório, electrizado, torna-se sùbitamente ritmada.

O auditório tornado sùbitamente circo, hipódromo, meeting, arena dum único impulso colectivo, duma única pulsação de interesse.

A abstracção matemática tornada carne e sangue.

A fórmula mais complexa fica-vos na memória ao ritmo da vossa respiração... A secura de um integral fixa-se no brilho febril dos olhos, na menmónica duma *percepção colectivamente sentida.*

Mais para além ainda. Teoria da música. Áfonos isolados tentam em vão obrigar as suas pobres faringes poeirentas a percorrer a escala dos intervalos. Dó-ré, ré-mi, mi-fá... sol. O piano esfalfa-se. As cordas e os nervos não aguentam mais... Sem resultado! É impossível encaixar no orgânico o processo dissociado da ligação voz-ouvido. E sùbitamente, as «serinetas» isoladas enlaçam-se num coro. Dá-se o «milagre». Intervalo após intervalo os fios de voz alinham-se, harmonizam-se numa arquitectura nítida, numa *acção colectiva*. Assim sim. Resulta. Soa. Repentinamente eles soltam-se dos seus lugares, agitam-se através da sala numa dança estranhamente ritmada. Do que é que se trata? Do êxtase dionisíaco? Não. Jacques Dalcroze [29] teve a ideia de aperfeiçoar a memória rítmica dos ses alunos de solfejo, introduzindo no movimento rítmico *todo o organismo,* em vez dum único gesto com a mão. Os matizes mais subtis dos tempos são assimilados com maior facilidade.

Mas vamos ainda mais longe. Cr-r-ac! E a colectividade rasga-se em duas. Deixa de existir a cadeira do orador. Duas carteiras. Dois opositores. Duas «catapultas». No fogo da dialéctica, na discussão forja-se o dado objectivo, a avaliação do fenómeno, o facto.

«Muralha contra Muralha».

O autoritário-teológico «é assim» vai para o diabo. Queda completa das verdades-axiomas admitidas por acto de fé! «No começo era o

verbo...» E se por acaso «não fosse»? Entre as contradições que exigem provas, o *teorema* inclui o conflito *dialéctico*.

Inclui a essência do fenómeno dialéctica, exaustivamente concebível nas suas contradições. Irrefutàvelmente. *Com uma intensidade máxima.* Mobilizando para a batalha interna pontos de vista opostos, os elementos exaustivos da sua *lógica* pessoal e do seu próprio *temperamento.*

Complexo dos aprendidos pela experiência, os reflexos condicionados, e do ardor espontâneo dos reflexos incondicionados. No cadinho da chama dialéctica funde-se o novo factor da edificação. Forja-se o novo reflexo social.

Onde reside a diferença, o abismo entre a tragédia e o ensaio? *Uma vez que o sentido de ambos consiste em fazer despertar o conflito interior e, por uma solução dialéctica, fornecer às massas receptoras um novo estímulo activante e um novo meio de criação da vida.*

Onde reside a diferença entre o método perfeito da oratória e o método perfeito da cognição?

A arte nova deve acabar com o dualismo das esferas do «sentimento» e da «razão».

Dar à ciência a sua sensualidade, ao processo intelectual a sua chama e a sua paixão.

Mergulhar o processo mental abstracto no turbilhão da prática activa.

Dar à *fórmula* especulativa estéril todo o esplendor e riqueza da *forma* carnalmente sentida.

Dar ao *arbitrário formal* a nitidez duma *formulação* ideológica.

É esse o desafio que lançamos. São essas as exigências que fazemos à era da arte futura.

Que espécie de arte terá forças para o fazer?

Única e exclusivamente os meios cinematográficos. Única e exclusivamente a cinematografia intelectual. Síntese do filme emocional, documentário e absoluto.

Só o cinema *intelectual* terá força para pôr termo à querela da «linguagem da lógica» e da «linguagem das imagens» — na base da linguagem da cinedialéctica.

Cinema intelectual, duma forma sem precedentes e duma funcionalidade social confessada; cinema de tomada de conhecimento máximo e também duma máxima sensualidade, possuindo a fundo o arsenal de todos os meios de acção sobre os estimulantes visuais auditivos e bio-motores.

No caminho que aí conduz alguém será sacrificado. Alguém que se atravessa no caminho. Quem é? É — «O homem vivo» [30].

Pede para penetrar na literatura. Já se conseguiu infiltrar na cena teatral pela porta do Teatro de Arte. Bate à porta da cinematografia.

Camarada «homem vivo»! Não direi nada no que respeita à literatura. Nem ao teatro.

Mas o cinema — não é o teu lugar!

Para o cinema és «um desvio de direita».

És um pedido «não à altura» dos seus meios técnicos, das suas possibilidades, portanto das *obrigações* da sua expressividade.

O grau de desenvolvimento dos utensílios, meios de produção, dita as formas da ideologia. Tu correspondes ao nível inferior do desenvolvimento industrial no domínio da arte.

Como tema, és demasiado charrua para a forma altamente industrial da arte que representa o cinema em geral é, em particular, o cinema intelectual com todas as suas aspirações.

E, depois, estás tão adaptado ao cinema, e ele a ti, como a agulha do cronómetro ao descarregar do esturjão!

«O homem vivo» está no seu lugar certo dentro dos limites culturais e da limitação cultural dos meios do teatro...

Não do teatro de esquerda, claro, mas do teatro de Arte.

Do teatro de Arte e das suas tendências que hoje celebram faustosamente a sua «segunda juventude», precisamente à volta deste postulado; o que é perfeitamente lógico e consequente.

Quanto ao teatro de esquerda, por falta de adaptação, deixou pràticamente de existir. Estratificou-se, quer tomando a forma posterior da sua evolução: o cienma; quer regredindo à forma anterior do tipo AKHRR [31]. Entre eles,

só permanece Meyerhold, e não como teatro mas como mestre.

Quanto ao cinema, sem recusar parcialmente — no quadro duma política realista — o espírito e as tendências do Teatro de Arte, deve orientar obstinadamente o seu caminho para o cinema intelectual, representando a forma mais alta do desenvolvimento das possibilidades da técnica cinematográfica...

A cinematografia pode — e, por conseguinte, deve — levar à tela dum modo tangível, sensual, a dialéctica da essência dos debates ideológicos no estado puro. Sem recorrer à efabulação, à história, ao homem vivo.

O cinema intelectual pode e deve resolver os problemas duma temática deste género: «desvio de direita», «desvio de esquerda», «método dialéctico», «táctica do bolchevismo», e isso, não nos «episòdiozinhos» ou episódios característicos, mas na exposição completa *de sistemas e de sistemas de noções* [32].

«Táctica do bolchevismo», precisamente, e não «Revolução de Outubro» ou «1905», para dar um exemplo pessoal.

A própria metodologia e o sistema; utilizando, evidentemente, a matéria concreta, mas com um aspecto totalmente diferente e sob um outro ponto de vista.

Esquemas duma ordem mais artesanal, tanto na sua temática — psicologia e psicologia demonstrativa — como no método de narração com a ajuda de «intermediários - protagonistas» caberão aos meios de expressão menos industrializados, do teatro e do tipo antigo de cinema representado.

Ao novo cinema, único capaz de inserir o conflito dialéctico no devir duma noção, caberá a tarefa de inculcar sem desfalecimento a ideologia comunista às massas.

Tornando-se o último elo da cadeia dos meios de revolução cultural, cadeia que, trabalhando num único sistema monístico, engloba tudo, a partir da educação colectiva e do método complexo do ensino [33] até às formas mais novas da arte, deixando de ser arte e passando à fase seguinte da sua evolução, é apenas resolvendo deste modo o seu problema que o cinema merecerá efectivaente a sua qualificação de «a mais importante de todas as artes» [34]. Só deste modo poderá o cinema marcar a sua diferença fundamental em relação ao cinema burguês. Só deste modo se tornará parte integrante da futura era do comunismo.

(1929)

A QUARTA DIMENSÃO NO CINEMA

Exactamente há um ano, em Agosto de 1928, antes de começar a montagem de *A Linha Geral,* escrevi, a propósito da visita a Moscovo do Teatro Kabuki [34], o seguinte:

«No Kabuki... existe uma sigular sensação monista da «provocação» teatral.

Os japoneses encaram cada elemento teatral, não como uma unidade incomensurável entre as várias categorias de efeito (nos vários órgãos dos sentidos) mas como uma unidade singular de *teatro*... Dirigindo-se para os vários órgãos dos sentidos, constróiem a sua soma (de «elementos» individuais) para uma grande provocação *total* do cérebro humano sem ter em conta *qual* desses diversos caminhos está a seguir.

A minha caracterização do teatro Kabuki revelou-se profética. Este método tornou-se a base para a montagem de *A Linha Geral.*

A montagem ortodoxa é uma montagem *com dominante*. Isto é, a combinação dos planos faz-se de acordo com as suas indicações de dominância. Montagem de acordo com o tempo. Montagem de acordo com a tendência mestra da composição dentro do enquadramento [35]. Montagem de acordo com o tamanho (duração) dos planos, etc.. Isto é, montagem de acordo com o «primeiro plano».

As indicações de dominância de dois planos colocados lado a lado produzem esta ou aquela inter-relação conflitual, produzindo este ou aquele efeito expressivo (estou-me a referir a um efeito *puramente de montagem)*.

Esta circunstância abarca todos os níveis de intensidade da montagem — todos os *impulsos:*

Duma oposição completa dos dominantes, isto é, duma construção fortemente contrastante, até uma «modulação» quase imperceptível de plano para plano; *todos* os casos de conflito devem portanto incluir casos de uma total *ausência* de conflito.

Tal como para o próprio dominante, está fora de questão encará-lo como algo de independente, absoluta e invariàvelmente estável. Existem meios técnicos de tratar o plano de modo a tornar o seu dominante mais ou menos específico, mas em caso algum absoluto.

As características do dominante são variáveis e profundamente relativas. Uma revelação das suas características depende dessa combi-

nação de planos a qual, por sua vez, depende do dominante!.

Um círculo! Uma equação a duas incógnitas? Um cão a correr atrás do rabo? Não: trata-se simplesmente de uma definição exacta duma lei do cinema. De um facto.

Mesmo se tivermos uma *sequência* de fragmentos de montagem:

Um velho grisalho,
Uma velha grisalha,
Um cavalo branco,
Um telhado coberto de neve,

estamos ainda longe de saber se esta sequência se dirige para uma definição dominante de «velhice »ou de «brancura».

Tal sequência de planos pode prosseguir por algum tempo até que descubramos finalmente esse plano-guia que «baptiza» imediatamente *toda* a sequência numa «direcção» ou noutra. É por isso que é prudente colocar este plano identificador o mais próximo possível do início da sequência (numa construção «ortodoxa»). Por vezes torna-se até necessário fazê-lo com uma legenda.

Estas considerações excluem completamente uma formulação não dialéctica do problema respeitante à *significação - pura* de um quadro [36] em si. O quadro [36] não pode ser nunca uma inflexível *letra do alfabeto,* deve sim permanecer sempre um *ideograma* de significação múltipla. E só pode ser lido em justaposição, tal como um ideograma só adquire o seu signi-

ficado específico e mesmo a sua *pronúncia* (por vezes em oposição diametral com outro) quando combinado com um indicador da leitura exacta colocado lateralmente ao longo do hieroglifo básico.

A montagem de *A linha Geral* foi muito diferente da montagem ortodoxa de acordo com *dominantes particulares.*

Em vez de uma «aristocracia» de dominantes individuais, introduzimos um método de igualdade «democrática» de direitos para todas as provocações ou estímulos, encarando-os como um sumário, como um complexo.

O importante é que o dominante (com todas estas reconhecidas limitações na sua relatividade) mostra estar, embora sendo o mais poderoso, longe de ser o único estímulo do plano. Por exemplo: O *sex-appeal* de uma linda estrela Americana é apoiado por muitos estímulos: de textura — do material do seu vestuário; de luz — da alternada e enfática iluminação do seu corpo; de tipo racial-nacional (positivo para uma assistência americana: «um Americano típico» ou negativo: «colonizador-opressor» — para uma assistência negra ou chinesa); de classe social, etc. (todos introduzidos numa unidade fèrreamente limitada da sua essência reflexo - fisiológica). Numa palavra, o estímulo *central* (seja, por exemplo, sexual) é sempre apoiado por todo um complexo de estímulos secundários ou pelo processo fisiológico de uma actividade nervosa desenvolvida.

O que acontece em acústica e, em particular, no caso da música instrumental, corresponde perfeitamente a isto.

Aí, simultâneamente com a vibração de um tom dominante básico, existe toda uma série de vibrações semelhantes chamadas harmónicas. Os seus impactos umas contra as outras, os seus choques com o tom básico, e assim por diante, envolvem o tom básico em toda uma multidão de vibrações secundárias. Se, em acústica, estas vibrações colaterais se tornam elementos meramente «perturbadores», estas mesmas vibrações em música — em composição, tornam-se um dos mais importantes materiais dos compositores experimentais do nosso século, como Debussy e Scribin.

O mesmo acontece no campo da óptica. Toda a espécie de aberrações, distorções e outros defeitos que se podem remediar por sistemas de lentes pode também ser tomada em conta artìsticamente, proporcionando toda uma série de efeitos de composição definidos (empregando lentes de abertura entre 28 e 310).

Em combinações que exploram essas vibrações colaterais — as quais são o *próprio material filmado* — podemos conseguir, exactamente do mesmo modo que na música, *o complexo visual harmónico do plano.*

A montagem de *A Linha Geral* é construída segundo este método.

É construída não com base em dominantes *particulares* mas sim tomando como guia a estimulação total através de todos os estímulos. Isto é, o complexo original da montagem dentro do plano proveniente do choque e combinação dos estímulos individuais nele existentes.

Estes estímulos são heterogéneos no que respeita à sua «natureza externa» mas a sua essência reflexo-fisiológica liga-os numa unidade férrea. Fisiológica porque se são «psíquicos» na sensação isso apenas resulta de um processo fisiológico de uma *actividade nervosa altamente desenvolvida.*

Neste sentido, por detrás da indicação geral no plano, está presente o sumário fisiológico das suas vibrações como um *todo,* como uma unidade complexa da manifestação de todos os seus estímulos. Isto é, a *«sensação»* peculiar *do plano,* produzida por este como um todo.

Isto torna o plano, como fragmento de montagem, comparável às cenas separadas no método Kabuki. As indicações básicas do plano podem ser tomadas como sumário final do seu efeito no cortéx cerebral como um todo, independentemente dos caminhos pelos quais os estímulos acumulados foram conduzidos ao cérebro. Assim, a qualidade dos *totais* pode ser colocada lado a lado em qualquer combinação conflitual, revelando desse modo possibilidades completamente novas de soluções de montagem.

Como vimos, no poder da sua verdadeira génese, estes métodos podem ser apoiados por

uma qualidade *fisiológica* extraordinária. Tal como a música que constrói os seus trabalhos sobre um uso duplo de sons harmónicos. Não o *classicismo* de Beethoven, mas o *género fisiológico* de Debussy e Scriabin.

A extraordinária qualidade fisiológica de *A Linha Geral* no modo de afectar o público foi observada por muitos dos seus espectadores. A explicação disto é que *A Linha Geral* é o primeiro filme montado com base no princípio do harmónico visual. Este método de montagem pode ser verificado com interesse.

Se nos horizontes clássicos, longínquos mas já brilhantes, da cinematografia do futuro será certamente usada a montagem harmónica, simultâneamente com a montagem de acordo com a indicação dominante, como sempre, de início, o novo método só se conseguirá afirmar através de um debate, em princípio exacerbado. A montagem harmónica teve, nos seus primeiros passos, de tomar um rumo em profunda *oposição* com o dominante.

Há muitos casos, é verdade — e n'*A Linha Geral* também — em que as combinações «sintéticas» da montagem tonal e harmónica podem já ser encontradas. Por exemplo n'*A Linha Geral o clímax* da procissão religiosa (para rezar pelo fim da seca) e a sequência do gafanhoto e da máquina de ceifar, são montados *visualmente* de acordo com associações *sonoras,* com um desenvolvimento expresso já existente na sua «similitule» espacial.

Têm, claro, um particular interesse metodológico as construções totadmente *sem dominante*. Nestas o dominante surge na forma de uma *formulação puramente fisiológica do trabalho*. Por exemplo a montagem do começo da procissão religiosa faz-se de acordo com «graus de saturação de calor» nos planos individuais, o início da sequência da herdade colectiva está de acordo com uma linha de «carnivorosidade». Condições exteriores à disciplina cinematográfica proporcionam as mais inesperadas indicações fisiológicas entre materiais que são lògicamente (tanto no aspecto formal como na sua natureza) neutrais nas suas relações entre si.

Há imensos casos de ligações de montagem neste filme que troçam abertamente da montagem ortodoxa, escolástica, de acordo com o dominante. O modo mais fácil de demonstrar isto é examinar o filme na mesa de montagem. Só então se podem ver claramente as ligações de montagem completamente «impossíveis» em que *A Linga Geral* é pródiga. Isto demonstrará também a extrema simplicidade da sua métrica, das suas «dimensões».

Longos bocados de certas sequências são constituídos por partes perfeitamente uniformes em tamanho ou por pequenos fragmentos repetidos de uma forma absolutamente rudimentar. O todo intrincado, rítmico e *sensual* esquema de matizes dos fragmentos combinados é conduzido quase exclusivamente de acordo

com uma linha le trabalho sobre as vibrações «psico-fisiológicas» de cada fragmento.

Foi na mesa de montagem que detectei o alcance profundamente definido da montagem particular d'*A Linha Geral*. Isto quando o filme teve de ser condensado e encurtado. O «êxtase criativo» que acompanha a montagem — o «êxtase criativo» do «ouvir e sentir» os planos — tudo isto pertencia já ao passado. Abreviações e cortes não requerem inspiração, apenas técnica e habilidade.

E aí, examinando a sequência da procissão religiosa na mesa, não consegui ajustar a combinação dos seus fragmentos em nenhuma das categorias ortodoxas, dentro das quais nos podemos referir à nossa experiência pura. Na mesa, privado de movimento, as razões da sua escolha parecem completamente incompreensíveis. Os critérios para a sua combinação mostram-se fora de qualquer critério cinematográfico formalmente normal.

E aqui se observa um paralelo ainda mais curioso entre o harmónico visual e musical: não pode ser procurado na composição estática do plano, tal como não pode ser procurado na sua partitura musical. Ambos surgem como valores genuínos apenas na dinâmica do *processo* musical ou cinematográfico.

Os conflitos dos harmónicos, previstos mas não escritos no filme ou na partitura, não podem emergir sem o processo dialéctico da pas-

sagem daquele no aparelho de projecção ou da execução desta por uma orquestra sinfónica.

O harmónico visual provou ser um elemento real de — uma quarta dimensão!

Espacialmente irrepresentável no espaço tridimensional, e só emergindo e existindo na quarta dimensão (tempo adicionado às três dimensões).

A quarta dimensão?! Einstein? Ou misticismo? Ou brincadeira?

É tempo de deixarmos de nos assustar com este novo conhecimento de uma quarta dimensão. O próprio Einstein nos assegura:

«Quem não é matemático é acometido por misteriosos arrepios quando ouve falar de coisas «quadrimensionais», por um sentimento semelhante ao despertado pelos pensamentos do oculto.

«E contudo não existe maior lugar-comum que a afirmação de que o mundo em que vivemos é um continuum quadridimensional espacio-temporal».

Possuindo um tão excelente instrumento de percepção como o cinema — mesmo no seu nível primitivo — para a sensação de movimento, ràpidamente deveríamos aprender uma orientação concreta neste continuum quadridimensional espacio-temporal e sentirmo-nos tão em casa nele como nos nossos próprios chinelos. E depressa estaríamos a colocar o problema de uma quinta dimensão!

A montagem harmónica revela-se como uma nova categoria entre os outros processos de montagem conhecidos até agora. O significado e aplicação deste método não tem limites. E é por isso que este artigo surge num número dedicado ao cinema sonoro [37]!.

No artigo citado no início, chamando a atenção para a «junção inesperada» — uma semelhança entre o teatro Kabuki e o filme sonoro, escrevi acerca do método contrapontual de combinar imagens visuais e autidivas:

«Para possuir este método deve desenvolver-se em si próprio um novo sentido: a capacidade de reduzir a um «denominador comum» as percepções visuais e auditivas».

E ainda *não podemos reduzir* percepções *auditivas* e *visuais* a um denominador comum. Elas têm valores de dimensões diferentes. Mas o harmónico visual e o harmónico sonoro são valores duma substância com dimensões próprias. Porque, se o quadro [36] é uma percepção visual, e o tom é uma percepção auditiva, tanto *os harmónicos visuais como os auditivos são uma sensação totalmente fisiológica.* E, consequentemente, são *de um só e mesmo género,* para além das categorias sonoras ou auditivas que servem de guias condutoras para a sua realização.

Para o harmónico musical (uma pulsação) não é exactamente adequado dizer: «Ouço».

Nem para o harmónico visual dizer: «Vejo».

Para ambos uma nova fórmula uniforme deve entrar no nosso vocabulário: «Sinto».

A teoria e metodologia do harmónico foi cultivada e tornada familiar por Debussy e Scriabin, entre outros. *A Linha Geral* introduz um conceito de *harmónico visual*. E do conflito contrapontual entre os harmónicos visuais e auditivos nascerá a composição do filme sonoro soviético.

(1929)

MÉTODOS DE MONTAGEM

> Em todas as artes e em todas as descobertas, sempre a experiência antecedeu o preceito. Ao longo dos tempos, o método foi determinado pela prática da invenção.
>
> *Goldoni*

O método de montagem harmónico não está relacionado com a nossa experiência prévia, é artificialmente enxertado na cinematografia ou trata-se simplesmente de uma acumulação quantitativa de uma característica que provoca um salto dialéctico e começa a funcionar como uma nova característica qualitativa?

Por outras palavras, a montagem harmónica é uma fase dialéctica de desenvolvimento dentro da evolução de todo o sistema de métodos de montagem, estando numa relação de sucessão com outras formas de montagem?

Estas são as categorias formais de montagem que conhecemos.

1. *Montagem métrica*

O critério fundamental para esta construção é o *tamanho* dos fragmentos. Os fragmentos são todos reunidos de acordo com as suas durações, numa fórmula esquema correspondente a um compasso musical. A realização está na repetição destes «compassos».

A tensão é obtida pelo efeito de aceleração mecânica, pelo encurtamento dos fragmentos embora preservando as proporções originais da fórmula. Rudimento do método: tempo ternário, tempo de marcha, tempo de valsa (3/4, 2/4, 1/4 etc.) usado por Kuleshov; degeneração do método: montagem métrica usando um compasso duma irregularidade complicada (16//17, 22/57, etc.).

Tal compasso deixa de ter um efeito fisiológico porque é contrário à «lei dos números simples». São por esta razão necessárias para a máxima influência, relações simples que dêem uma clareza de impressão. Encontram-se, por isso, nos grandes clássicos de todos os campos: arquitectura; a côr na pintura; uma composição complexa de Scriabin (nas relações entre as suas partes há sempre uma clareza cristalina); encenações geométricas, etc.

Um exemplo semelhante pode ser encontrado por *Décimo Primeiro Ano,* de Vertov, onde o compasso métrico é matemàticamente tão complexo que só «com uma régua» é que é possível descobrir a lei proporcional que o governa. Percebida, não por *impressão,* mas por *medida.*

Não quero concluir daí que este compasso deva ser reconhecível como parte da impressão sensual. A sua clareza pode levar ao uníssono a «pulsação» do filme e a pulsação da audiência. Sem tal uníssono (que é possível obter de diversas maneiras) não pode haver contacto entre ambas.

Uma excessiva complexidade do compasso métrico produz um caos de impressões, em vez de uma distinta tensão emocional.

Um terceiro uso da montagem métrica liga os seus dois extremos — simplicidade e complexidade: alternando dois fragmentos de comprimento variável de acordo com dois tipos de conteúdo desses fragmentos. Exemplos: a sequência de lezginka em *Outubro* e a manifestação patriótica em *O Fim de S. Petersburgo* [38]. (O último exemplo pode ser considerado como clássico no campo da montagem *puramente métrica*).

Neste tipo de montagem métrica, o conteúdo, dentro da composição do fragmento, está subordinado ao tamanho deste. Todavia, só se atende ao carácter francamente dominante do

conteúdo do fragmento; aqueles poderiam ser considerados planos «sinónimos».

2. *Montagem rítmica*

Aqui, na determinação do tamanho dos fragmentos, o conteúdo dentro do quadro é um factor a que se conferem os mesmos direitos.

A determinação abstracta do tamanho dos fragmentos dá lugar a uma relacionação dos tamanhos *reais*.

Aqui, o tamanho real não coincide com o tamanho matemàticamente determinado do fragmento, de acordo com a fórmula métrica. Aqui, a duração prática deriva do específico do fragmento e da sua duração planeada de acordo com a estrutura da sequência.

É muito possível encontrar aqui casos de completa *identidade* métrica dos fragmentos e das suas medidas rítmicas, obtida através da combinação de fragmentos de acordo com os seus conteúdos.

A tensão formal por aceleração é obtida aqui pelo encurtar de fragmentos, não só em concordância com o plano fundamental mas também através de uma violação desse plano. A violação mais influente é obtida pela introdução de material mais intenso num ritmo fàcilmente distinguível.

A sequência da escadaria de Odessa no *Potemkine* é um exemplo claro disto. Nesta,

o bater rítmico dos pés dos soldados, ao descer a escadaria, viola todas as exigências *métricas*, dessincronizado com o compasso de montagem; este bater de pés surge sempre fora de tempo e o próprio plano concorda inteiramente, na sua solução, com cada um destes aparecimentos. O arranque final da tensão é obtido pela transferência do ritmo da descida dos pés para outro ritmo — uma nova marca de movimento de descida — o nível de intensidade seguinte da mesma actividade — o carro de bébé rolando ao longo da escadaria. As funções do carrinho como um acelerador, desenvolvendo-se directamente a partir dos pés que avançam. O descer a passo transforma-se num descer sobre rodas.

Este exemplo contrasta com um dado acima do *Fim de S. Petersburgo,* onde a intensidade se obtém pelo corte de *cada um e de todos os fragmentos* pelo seu mínimo requerido dentro do compasso métrico único.

Essa montagem métrica é perfeitamente adequada para tais soluções simples, em tempo de marcha. Mas é inadequada para necessidades rítmicas mais complexas.

Quando é aplicada forçadamente a problemas desses, obtemos uma montagem frouxa.

Isto explica por exemplo a infeliz sequência da dança de máscaras religiosas em *Tempestade sobre a Ásia* [39].

Executada com base no compasso complexo, desajustado ao conteúdo específico dos fragmentos, nem reproduz o ritmo da cerimónia

original nem organiza um ritmo cinematogràficamente eficaz.

Na maior parte dos casos deste género, apenas se desperta a perplexidade do especialista, e uma impressão confusa no espectador leigo. (Apesar da muleta artificial do acompanhamento musical poder dar algum apoio a uma tal sequência débil — como acontece no exemplo citado — a fraqueza básica continua a fazer-se sentir).

3. *Montagem tonal*

Este termo é empregue pela primeira vez. Exprime uma fase mais para além da montagem rítmica.

Na montagem rítmica é o movimento dentro do quadro que impele o movimento de montagem de quadro para quadro. Tal movimento dentro do quadro pode provir de um objecto em movimento ou da condução da vista do espectador ao longo das linhas dum objecto imóvel.

Na montagem tonal, o movimento é percebido num sentido mais lato. O conteúdo de movimento abarca *todos os efeitos* do fragmento. Aí, a montagem baseia-se no *som emocional* característico do fragmento — do seu dominante. O *tom* geral do fragmento.

Não pretendo dizer que o som emocional do fragmento deve ser medido «impressionisticamente». As características do fragmento neste aspecto podem ser medidas com tanta exactidão como no mais elementar caso da medição «pela régua» na montagem métrica. Mas as suas unidades de medida são diferentes. E as quantidades a ser medidas são também diferentes.

Por exemplo, o grau de vibração luminosa num fragmento não pode ser aferido apenas por um elemento luminoso de selénio, todas as gradações desta vibração são perceptíveis à vista desarmada. Se dermos a designação comparativa e emocional de «mais sombrio» para um fragmento, podemos também encontrar para ele um coeficiente matemático do seu grau de iluminação. Trata-se de um caso de «tonalidade da luz». Ora, se o fragmento é descrito como tendo um «som agudo» é possível encontrar, por detrás desta descrição, os vários elementos em ângulo agudo, dentro da composição de outras formas. Trata-se de um caso de «tonalidade gráfica».

Trabalhando com combinações de vários graus de foco-suave ou vários graus de «aspereza de som» poderíamos ter um uso típico de montagem tonal.

Como disse, isto poderia basear-se no som emocional dominante dos fragmentos. Por exemplo: «a sequência do nevoeiro» no *Potemkine* (precedendo o lamento das massas sobre o corpo de Vakulinchuk). Aqui a montagem

foi baseada exclusivamente no «som» emocional dos fragmentos — nas vibrações rítmicas que não afectam alterações espaciais. Neste exemplo é interessante ver que paralelamente ao dominante tonal básico opera também um dominante *rítmico* secundário. Isto liga a construção tonal da cena à tradição da montagem rítmica, cujo posterior desenvolvimento é a montagem tonal. Tal como a montagem rítmica, esta é também uma variação especial da montagem métrica.

Este dominante secundário é expresso em mudanças de movimentos apenas perceptíveis: a ondulação da água; o ligeiro balancear dos navios ancorados e das bóias; o vapor subindo vagarosamente, as gaivotas pousando suavemente.

Falando em sentido estrito, também estes são elementos duma ordem *tonal*. São movimentos que se desenvolvem muito mais de acordo com características tonais do que com características espacio-rítmicas. As mudanças espacialmente imensuráveis estão combinadas de harmonia com o seu som emocional. Mas o principal indicador para a reunião dos fragmmentos está de acordo com o seu elemento óptico básico, vibrações luminosas (vários graus de «nevoeiro» e «luminosidade»). E a organização destas vibrações revela uma identidade completa com uma harmonia menor em música. Além disso, este exemplo fornece uma demonstração de consonância na combinação do movimento como *mudança* com o movimento como *vibração luminosa*.

A tensão crescente neste nível de montagem é produzida também por uma intensificação do mesmo dominante «musical». Um exemplo bastante claro desta intensificação é fornecido pela sequência da colheita atrasada em *A Linha Geral*. A construção deste filme, tanto na totalidade como nesta sequência particular, está de acordo com um processo construtivo básico. Nomeadamente: o conflito entre a *história* e a sua *forma tradicional*.

Estruturas emotivas aplicadas a um material não emocional. O estímulo é transferido do seu uso habitual como situação (por exemplo, como o erotismo é usado geralmente nos filmes) para uma estrutura paradoxal no tom. Quando «o pilar da indústria» é finalmente descoberto — é uma máquina de escrever. O boi herói e a vaca heroína têm um casamento feliz. Não é o Santo Graal que inspira a dúvida ou o êxtase — mas sim uma desnatadeira.

Por conseguinte, o menor temático da colheita é resolvido pelo maior temático da tempestade, da chuva. Sim, e até a própria colheita empilhada — o tema maior tradicional da fecundidade a secar ao sol — é uma resolução do tema menor, molhada como ela é pela chuva.

Aqui o aumento de tensão procede por reforço interno dum acorde dominante implacá-

vel — pela sensação crescente «de opressão antes da tempestade» dentro do fragmento.

Como no exemplo precedente, o dominante tonal — movimento como vibração luminosa — é acompanhado por um dominante rítmico secundário isto é, o movimento como mudança.

Isso exprime-se aqui pela violência crescente do vento materializada numa transferência de correntes de ar para torrentes de chuva — uma analogia precisa com a passagem da descida a pé pelas escadarias para a descida sobre rodas do carrinho de bébé.

Na estrutura geral o elemento vento-chuva em relação ao dominante pode ser indentificado com a ligação entre o seu balanço rítmico e sua desfocagem reticular (no primeiro exemplo, a neblina do porto). De facto, o carácter de inter-relação é bastante diferente.

Neste exemplo não temos a consonância do primeiro. O adensar do céu até uma massa negra e ameaçadora contrasta com a crescente força dinâmica do vento e a solidificação subentendida da transição das correntes de ar para torrentes de água é intensificada pelas saias violentamente levantadas pelo vento e pelo espalhar dos molhos de trigo.

Aqui o conflito de tendências — uma intensificação do elemento estático e uma intensificação do elemento dinâmico — dá-nos um exemplo claro de dissonância na construção da montagem tonal.

Do ponto de vista da impressão emocional, a sequência da colheita exemplifica o trágico (activo) menor, contrastando com o lírico (passivo) menor da sequência do nevoeiro do porto.

É interessante ver que em ambos os exemplos a montagem progride com a crescente mudança do seu elemento básico — a *cor:* no «porto» dum cinzento escuro para um nebuloso (analogia com a aurora); na «colheita» do cinzento claro para o negro de chumbo (analogia com a aproximação de crise), isto é, segundo uma linha de vibrações luminosas de frequência crescente num caso e decrescente no outro.

Uma construção em métricas simples foi elevada a uma nova categoria de uma significação mais elevada.

Isto conduz-nos a uma categoria de montagem que podemos chamar exactamente:

4. *Montagem harmónica*

Em meu entender, a montagem harmónica (como é descrita no ensaio anterior) é orgânicamente o mais extremo desenvolvimento segundo a linha da montagem tonal. Como indiquei, distingue-se da montagem tonal pelo cálculo de todos os recursos dos fragmentos.

Esta característica eleva-se da impressão duma cor melòdicamente emocional para uma percepção directamente fisiológica. Isto re-

presenta também um nível relacionado com os precedentes.

Estas quatro categorias são *métodos* de montagem. Tornam-se *construções* de montagem precisamente quando entram em relações de conflito umas com as outras, como nos exemplos citados.

Dentro dum esquema de relações mútuas, repercutindo-se e chocando umas com as outras, avançam para um tipo de montagem cada vez mais sòlidamente definido, desenvolvendo-se orgânicamente umas das outras.

Por conseguinte, a transição do métrico para o rítmico efectua-se no conflito entre a duração do plano e o movimento dentro do quadro.

A montagem tonal procede do conflito entre os princípios rítmico e tonal do fragmento.

E finalmente — a montagem harmónica procede do conflito entre o tom principal do fragmento (o seu dominante) e o harmónico.

Estas considerações proporcionam, em primeiro lugar, um critério interessante para a apreciação da construção da montagem dum ponto de vista «pictórico». Picturalismo contrasta aqui com cinematicismo, picturalismo estético com realidade fisiológica.

É ingénuo discorrer àcerca do picturalismo no plano cinematográfico. Isso é típico de pessoas com uma razoável cultura estética que nunca foi lògicamente aplicada ao cinema. A este tipo de pensamento pertencem, por exem-

plo, as observações sobre cinema de Kasimir Malevich. O mais verdadeiro principiante em cinema nunca pensaria em analisar o plano do mesmo modo que a pintura duma paisagem.

O que se segue pode ser observado como um critério de «picturalismo» da construção de montagem no sentido mais lato: o conflito deve resolver-se *dentro* de cada uma das categorias de montagem, sem admitir o conflito como uma das diferentes categorias de montagem.

A verdadeira cinematografia só começa com o choque das várias modificações cinemáticas do movimento e vibração. Por exemplo, conflito «pictórico» da silhueta e do horizonte (seja este estático ou dinâmico). Ou a alternância de diferentes fragmentos iluminados apenas segundo o ponto de vista do conflito das vibrações luminosas, ou do conflito entre a forma de um objecto e a sua iluminação, etc..

Devemos também definir o que caracteriza o efeito das várias formas de montagem sobre o complexo psico-fisiológico da pessoa com vista a uma determinada percepção. A primeira, a categoria métrica, é caracterizada por uma violenta força-motriz. É capaz de levar o espectador a reproduzir a acção percebida exteriormente. Por exemplo, a luta pela colheita n'*A Linha Geral* é construída neste sentido. Os diferentes fragmentos são «sinónimos» contendo um movimento dum lado para o outro da composição, movimento esse semelhante ao da

ceifa; e fartei-me de rir quando vi os elementos mais impressionáveis do público baloiçando tranquilamente dum lado para o outro cada vez mais depressa conforme os fragmentos são acelerados pela diminuição do seu tamanho. O efeito foi semelhante ao de uma banda a tocar uma simples toada de marcha. Chamei à segunda categoria rítmica. Podia também ter-lhe chamado emocional-primitiva. Aqui o movimento é mais subtilmente calculado porque, embora a emoção resulte também do movimento, o movimento não se limita a uma simples mudança externa.

A terceira categoria — tonal — podia também chamar-se melódica-emotiva. Aqui o movimento, que já deixara de ser uma simples mudança no segundo caso, passa nìtidamente para uma vibração emotiva de um nível ainda mais elevado.

A quarta categoria — uma maré viva de puro fisiologismo, como era — faz eco, no mais alto grau de intensidade, à primeira categoria adquirindo um novo grau de intensificação através de uma força motriz directa. Na música isto é explicado pelo facto de, uma vez que os harmónicos são ouvidos paralelamente ao som básico, se poderem também sentir vibrações, oscilações que deixam de impressionar como tons para impressionarem muito mais como deslocamentos puramente físicos da impressão recebida. Isto refere-se especialmente a instrumentos de timbre muito pronunciado

com grande preponderância do princípio harmónico. A sensação do deslocamento físico é algumas vezes também literalmente realizada: carrilhão, órgão, tambores turcos muito grandes, etc..

Em algumas sequências *A Linha Geral* consegue com êxito ligações das linhas tonal e harmónica. Algumas vezes estas chocam-se até com as linhas métrica e rítmica. Como em vários motivos da procissão religiosa: as pessoas que caiem de joelhos à pasagem dos ícones, as velas que se derretem, a respiração ofegante do êxtase, etc..

É interessante notar que na selecção de fragmentos para a montagem desta sequência inconscientemente fornecemo-nos com provas duma igualdade essencial entre ritmo e tom estabelecendo a sua unidade hierarquizada tal como eu tinha prèviamente estabelecido uma unidade hierarquizada entre os conceitos do plano e montagem.

Portanto, o tom é um nível do ritmo.

Para descanso dos que se alarmaram com tais reduções a um denominador comum e o alargamento das propriedades dum nível ao outro para fins de investigação e metodologia, lembro a sinopse de Lenine dos elementos fundamentais da dialéctica hegeliana [40]:

«Estes elementos podem ser apresentados mais detalhadamente deste modo:...

«10 — um processo contínuo de revelação de *novos* aspectos, relações, etc..

«11 — um processo contínuo de aprofundamento da percepção humana das coisas, aparências, processos, etc., da aparência à essência e da essência profunda à mais profunda.

«12 — da existência à causalidade e duma forma de conexão e interdependência a outra, mais profunda, mais geral.

«13 — repetição, no mais elevado nível, das características conhecidas, atributos, etc. do mais baixo e

«14 — retorno, por assim dizer, ao antigo (negação da negação)...»

Depois desta citação, quero definir a categoria seguinte de montagem — uma categoria ainda mais elevada.

5. *Montagem Intelectual*

A montagem intelectual é a montagem não dos sons harmónicos geralmente fisiológicos, mas de sons e harmónicos de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de efeitos intelectuais paralelos.

A qualidade ordenada é aqui determinada pelo facto de não haver diferença em princípio entre o movimento de um homem balançando sob a influência de uma montagem métrica elementar (ver acima) e o processo intelectual em si, porque o processo intelectual é a mesma agitação mas ao nível dos mais altos centros nervosos.

E se no exemplo citado, sob a influência da «montagem-jazz», as mãos e os joelhos se agitam rìtmicamente, no segundo caso um tal agitar, sob a influência dum grau diferente de atracção intelectual, dá-se do mesmo modo através dos tecidos dos sistemas nervosos altamente desenvolvidos do aparelho do pensamento.

Embora, considerados como «fenómeno» (aparências), pareçam de facto diferentes, do ponto de vista da «essência» (processo), são indubitàvelmente idênticos.

Apelando para a experiência do trabalho segundo linhas inferiores para categorias dum nível mais elevado, esta proporciona a possibilidade de levar o ataque até ao cerne das coisas e dos fenómenos. Assim, a quinta categoria é o harmónico intelectual. Um exemplo disto pode encontrar-se na sequência dos «Deuses» em *Outubro,* onde todas as condições para a sua comparação são tornadas dependentes de um som exclusivamente intelectual de classe de cada fragmento na sua relação com Deus.

Digo de classe, porque embora o princípio emocional seja universalmente humano, o princípio intelectual é profundamente marcado pela classe. Estes fragmentos são reunidos de acordo com uma escala intelectual descendente — saltando do conceito de Deus para as suas origens, forçando o espectador a aperceber-se deste «progresso» intelectualmente.

Mas isto, claro, não é ainda o cinema intelectual, que tenho vindo a anunciar há alguns anos! O cinema intelectual será aquele que resolve o conflito-justaposição dos harmónicos fisiológicos e intelectuais. Construindo uma forma completamente nova de cinematografia — a realização da revolução na história geral da cultura; construindo uma síntese de ciência, arte e militância de classe.

Em minha opinião, o problema do harmónico tem um alto significado para o nosso futuro cinematográfico. Devemos portanto estudar o mais atentamente possível a sua metodologia e conduzir para ele a investigação.

(Moscovo — Londres, Outono de 1929)

A viagem à Europa foi rica de actividades, conferências, incidentes com as polícias dos diversos países e contactos com artistas e personalidades ligadas ao cinema. Vários hipóteses de trabalhar ainda na Europa não se chegaram a concretizar, se exceptuarmos a realização de um curto filme, que se extraviou, no congresso do cinema independente em La Sarraz, na Suiça. Durante este tempo também Alexandrov e Tissë realizaram um filme sobre o aborto, o primeiro filme suíço, e em Paris, a comédia Romanza Sentimental *que também é assinada por Eisenstein, se bem que este pouco tenha trabalhado nela.*

Chegado aos Estados Unidos e tendo concluído um contrato com a Paromount para a realização de um filme, os sucessivos projectos que Eisenstein apresentou foram sendo rejeitados até que a Paramout rompe o contrato. Entretanto o escritor Upton Sinclair, dirigente de um movimento político «progressista» e candidato ao governo da Califórnia, propõe-se fi-

nanciar um filme a rodar no México. Seria um dos mais ambiciosos projectos de Eisenstein, abarcando a civilização mexicana, a sua história e as suas lutas desde a antiguidade até à actualidade.

Este filme, do qual se rodaram milhares e milhares de metros, nunca seria concluído devido a, na sequência de uma série de incidentes e discórdias, àcerca dos quais existem dados e versões bastante díspares, Upton Sinclair ter ordenado a interrupção das filmagens e nunca se ter conseguido chegar a acordo para que os negativos fossem enviados para a Rússia onde Eisenstein os montaria (faltava apenas rodar um dos sete episódios previstos). Estes negativos foram sendo vendidos para diversos filmes.

É após o seu retorno à Rússia que SME escreve o artigo autobiográfico seguinte, publicado no n.º 1 - 2 de «Sovietskoie Kino», em Dezembro de 1933.

O texto que se segue a este, O mal voltaireano, *escrito mais tarde e não se destinando a publicação, pelo menos nesta forma, refere-se também a muitos dos problemas que nesta época se lhe punham, aos seus projectos e contactos da sua viagem.*

DA REVOLUÇÃO À ARTE, DA ARTE À REVOLUÇÃO

A Revolução de Outubro tem quinze anos.

A minha actividade artística tem doze.

As minhas tradições de família, a minha educação e a minha instrução destinavam-me a uma carreira totalmente diferente. Preparava-me para ser engenheiro. Mas o entusiasmo sub-consciente que sentia pela arte levou-me a inclinar na profissão de engenheiro não para o lado mecânico e tecnológico desta ciência, mas para o que mais se relacionava com a arte: a arquitectura.

No entanto, foi preciso que se desencadeasse a tempestade revolucionária para me libertar da inércia do caminho definitivamente escolhido e me permitir desenvolver as tendências que possuía mas que, por si sós, não eram suficientemente fortes para se libertarem.

E isto é a primeira coisa que devo à revolução.

Foi necessário que as fundações do país fossem abaladas, foram necessários dois anos de trabalho de engenharia na frente vermelha Ocidental e Norte para que o tímido estudante quebrasse as cadeias de uma carreira traçada desde a juventude pela solicitude dos pais, para que ele renunciasse a uma educação quase terminada e a um futuro assegurado e mergulhasse no desconhecido que para ele representavam as perspectivas da arte.

Da frente de batalha não regressei a Petrogrado para terminar os estudos iniciados. Parti, sim, para Moscovo a fim de começar algo de inteiramente novo.

Embora fervilhem já, em toda a vida, os primeiros grandes sopros da arte revolucionária, tendo eu chegado à arte em geral, fui inteiramente conquistado pela arte «em geral».

No início, a minha ligação com a revolução foi puramente exterior.

Pelo contrário, esforço-me hoje com avidez, munido com os métodos da ciência, em penetrar cada vez mais profundamente até às fontes vivas da criação e da arte, onde, por instinto, prevejo a mesma esfera de conhecimentos exactos, que me tinham apaixonado na minha curta experiência de engenheiro.

Pavlov, Freud, uns tempos com Meyerhold, um trabalho caótico mas febril destinado a prencher as lacunas dos meus conhecimentos artísticos, bastantes leituras e os meus primeiros passos como cenógrafo e encenador no

teatro do Proletkult, eis as etapas do combate singular que se trava contra os moinhos de vento do misticismo, erigidos pela mão servil dos sicofantas no limiar da arte e dos seus métodos de criação para aqueles que querem, com lucidez, conquistar os segredos da sua produção.

A batalha era menos quixotesta do que parecia no início. As asas dos moinhos quebram-se e descobrimos a pouco e pouco a dialéctica única que está na base de cada fenómeno e de qualquer processo.

Nesse momento, pela minha formação interior, era desde há muito materialista.

E foi nesta etapa do meu desenvolvimento que se operou a verificação inesperada dos resultados do meu trabalho analítico, por tudo o que se passava na realidade.

Os meus alunos de arte, com grande admiração minha, chamam repentinamente a minha atenção para o facto de, no alfabeto da arte, eu os ensinar segundo o mesmo método que o professor de instrução política utiliza na sala ao lado para as questões sociais.

Este impulso exterior é suficiente para que o materialismo dialéctico venha substituir a estética na minha mesa de trabalho.

Mil novecentos e vinte e dois. Ano de combates. Há mais de uma década.

A minha experiência pessoal do trabalho criador experimental no ramo particular da actividade humana confunde-se com a expe-

riência filosófica das bases sociais de toda a manifestação humana e social, graças ao ensino dos fundadores do marxismo.

Mas a questão não termina aqui. E a revolução, pelo ensino dos seus mestres de génio, mergulha já no meu trabalho dum modo totalmente diferente.

As minhas ligações com a revolução transformam-se em laços de sangue.

No meu trabalho de criação, isto significa a passagem da excentricidade teatral de «Um Homem de Siso» (transformação em representação de circo da comédia de Ostrovski), que era racionalista até à medula, mas quase abstracta, par as peças teatrais de agitação e propagaganda: «Escuta, Moscovo!» e as «Máscaras de Gás »até às epopeias revolucionárias da tela, *A Greve e O Couraçado Potemkine.*

A aspiração a um contacto ainda mais estreito com a revolução determina a minha tendência para uma penetração sempre mais profunda das bases dialécticas fundamentais do materialismo combativo no domínio da arte.

Os meus trabalhos cinematográficos posteriores, ao mesmo tempo que respondem às exigências sociais imediatas, constituem uma tentativa para «simplificar» os mistérios práticos e experimentais da criação e as possibilidades de expressão cinematográfica, com o fim de conquistar o maior número de meios de acção artística revolucionária e para efectuar o rearmamento pedagógico da plêiade dos jo-

vens bolcheviques que virão render os mestres do cinema dos primeiros anos da revolução.

O centro de gravidade dos meus últimos trabalhos *(Outubro, A Linha Geral)* dirige-se para o trabalho experimental e da exploração.

A minha actividade pessoal conjuga-se estreitamente com a minha actividade pedagógica e científica prática regular no Instituto de Estado do Cinema.

Escrevo obras teóricas sobre os princípios fundamentais da arte cinematográfica.

As minhas concepções formaram-se definitivamente. A revolução foi aceite. A minha actividade foi adquirida até ao fim para os seus interesses.

Resta saber até que ponto a minha consciência e a minha vontade participam nisso.

É aqui que entra em jogo a minha ida ao estrangeiro.

O estrangeiro é a prova máxima proposta ao cidadão soviético cujo crescimento se deu automática e indissolùvelmente com o crescimento de Outubro, a prova duma escolha livre.

O estrangeiro é a prova suprema a que são submetidos os trabalhadores, que determina a sua capacidade em geral para criar fora da revolução e a possibilidade da sua existência fora dela.

Em face das montanhas de ouro de Hollywood, esta prova apresentou-se-nos e nós suportámo-la não na pose heróica da orgulhosa renúncia aos bens e aos encantos terrestres,

mas pela nossa recusa orgânica e modesta de criar em condições sociais diferentes e no interesse de outra classe.

E, nesta incapacidade de criar do outro lado da linha de demarcação das classes, manifestou-se toda a força e poder da revolução proletária, que varre como uma tempestade todos os que resistem ao seu assalto e que, como uma tempestade ainda mais poderosa, arrasta aqueles que escolheram, duma vez para sempre, caminhar lado a lado com ela.

É assim que age, é assim que pensa e que é cada membro da plêiade dos artistas soviéticos.

Muitos de entre nós vieram pela revolução à arte.

E para todos apelamos para a arte pela revolução!

(1933)

O MAL VOLTAIREANO

O mal voltaireano — desdém do ser supremo — não o contraí muito cedo, embora isso se tenha dado antes da revolução e, sem dúvida por esta razão, sob uma forma bastante virulenta.

Sucedeu à religiosidade quase fanática da minha infância e à propensão da minha juventude para os factos de esplendor místicos.

A culpa não foi do «pérfido irónico de Ferney», «o primeiro de todos os poetas», que no seu tempo arrastou para um ateísmo encarniçado um jovem aluno liceal de origem africana — Puchkine [41].

A culpa deve ser provàvelmente imputada sobretudo aos próprios servidores do culto.

Ou talvez aos efeitos desvastadores do dogmatismo e da casuística que sufocaram no ovo, duma maneira irremediável, toda a efervescência emocional — tudo o que se encerra no mais íntimo de si e cujo conjunto caracte-

riza o pertencer a uma determinada família espiritual.

No meu caso, por exemplo, «os padres-eremitas e as mulheres imaculadas [42]» são tão responsáveis como o catecismo, os seus preceitos, os seus parágrafos e o subtil sistema de perguntas e respostas, cujo objectivo não é tanto criar e aprofundar a base da emoção religiosa, como formar casuístas perfeitos... «doutores da lei» no sentido primordial imediatamente eclesiástico do termo. Com um escorregar apenas sensível da palavra, do conceito duma função de escravização para a sua utilização metafórica para exprimir a relação específica desta função na esfera da própria criação.

O conceito de «doutor da lei» e o campo de aplicação deste termo, como todos sabemos, alargaram-se irresistìvelmente em seguida ao mesmo ritmo que se multiplicam os exércitos de doutores da lei sobre os férteis campos da arte cinematográfica nacional futura.

O Padre Nikolai (Perechvalski) [43] — meu mentor espiritual e meu confessor — tinha um aspecto imponente.

O próprio Senhor Saboath [44] lhe poderia invejar a sua guedelha grisalha.

E quando erguendo os braços ao céu, em casula azul prateada, entre o fumo do incenso atravessado pelo sol, chegava, durante a missa, à consagração da eucaristia — no momento em que os sinos começavam a tocar lá no alto como por si próprios, ou pelo menos sob a

acção duma força misteriosa — poder-se-ia dizer verdadeiramente que o céu se entreabrira e deixava escoar a felicidade para esta terra de pecado.

É provàvelmente destes momentos de que o primeiro confessor da minha infância — o Padre Michnovski — deu também as suas provas, que provém esta minha inclinação de sempre para o lado decorativo dos ritos litúrgicos, para os raios de sol atravessando os fumos do incenso, as colunas de poeira ou a bruma, tal como as filmei, para as abundantes cabeleiras dos padres nos meus filmes — e desde o pope do *Couraçado Potemkine* até à procissão de *Ivan o Terrível* o meu prazer pelas casulas, phélonions, sakkos, omophorions e épitrachelions [45].

Tudo aquilo para que — se bem que no quadro duma outra confissão — Anatole France também mostrava atracção, quando se definia como «um católico que deixou de ser cristão».

Assim era o padre Nikolai quando do sacrifício da comunhão. Para imaginações pouco sólidas ele era fascinante.

Era completamente diferente na escola, nas lições de religião, quando, torcendo à volta do queixo a sua barba divina que estreitava no punho, sacudindo a sua cabeleira, nos obrigava a percorrer os parágrafos da casuística cristã.

«Vejamos tu — dizia-me apontando com o indicador da sua mão livre, a que não estava

ocupada com a barba — afirmas que Deus é todo poderoso, hein?»

«Sim» — dizia eu hesitante, sentindo que o próprio tom da pergunta não pressagiava nada de bom.

«Pois bem! Mas então como é isso — é todo poderoso mas... não pode cometer qualquer pecado. É todo poderoso mas não é capaz de fazer aquilo que qualquer um de nós, pecadores, pode fazer.»

(Contràriamente a outros, o padre Perechvalski sabia fazer reconhecer a sua posição, sem precisar de acentuar os «o»).

Deixa-te de histórias, padreca, tu não me apanhas! Estou já bastante familiarizado com a tua sofística para que com humildade, se bem que rejubilando interiormente, responda «em cheio»:

«O pecado é uma fraqueza. É na incapacidade de pecar que reside a maior força do Todo-Poderoso.»

O padre Perechvalski pigarreia, aprovador, solta a barba, de novo se parece com o senhor Sabaoth e escreve no caderno escolar um grande «cinco» dado ao seu aluno mais dotado, sem imaginar sequer que realiza neste aluno o assassínio de uma alma — que sufoca os complexos movimentos duma tendência religiosa para um religião «natural» — com os parágarfos enredantes da sua casuística de igreja...

Mas o golpe decisivo, da ordem do traumatismo, da ferida, foi dado, quanto a mim,

pelo pomposo superior da catedral de Riga, o padre Pliss, que presidia ao júri de religião no exame final do nosso liceu.

Dezassete anos antes, tinha-me ele mergulhado — minúscula bola de carne dum vermelho berrante, que se pôs a chorar pavorosamente ao contacto com a água — nas fontes baptismais, impondo-me pela primeira vez o nome de Sergueï.

Isso não o impediu, contudo, agora, de tentar «lograr-me» com questões artificiosas que saíam dos limites do papel que eu tirara.

O Padre Perechvalski segue este jogo, onde se joga também o seu prestígio, com uma apreensão não dissimulada. Os outros membros do júri, tomando ares carnívoros, apaixonam-se por este divertimento indigno, como se estivessem numa mesa de jogo, se bem que a mesa coberta com o pano verde que separa os seus troncos do resto do corpo tenha outras proporções e, tal como uma ponte, se estenda a toda a largura da sala de exame.

Os membros do júri são todos sem excepção... professores de russo, de todas as classes da escola.

Isso vê-se pelos seus nomes, em que o menos típico é Protopopov e o mais característico Dobrozrakov. Todos os professores de russo da nossa escola — e apenas eles — são antigos seminaristas.

E isso compreende-se.

Estamos numa província báltica e a maior parte dos nossos professores são alemães dificilmente russificados, obrigados a darem os seus cursos em russo, pois que a maior parte dos alunos são letões...

Deste ponto de vista é interessante dizer como nós, os poucos alunos russos, nos sentíamos entre a massa dos letões.

Em teoria, somos colonizadores, os donos da sua província.

Do ponto de vista social, a maioria pertence igualmente ao meio dos altos funcionários de estado.

Mas, sem dúvida, é precisamente por esta razão que, num ambiente de democracia e quase de relações amigáveis, há para com os russos justamente como que uma atmosfera de pressão moral.

Por este paradoxo interessante de inversão de papéis entre o «opressor» e o «oprimido» entre as crianças vê-se de certo modo compensada a anormalidade de relações entre os pais.

Foi talvez em virtude destes sentimentos e destas experiências, «egoìsticamente» ressentida, que eu pude, representante da classe e da nação dos opressores, considerar como tão próxima e tão compreensível a sufocação do México provocada pelos colonizadores, quando da antiga invasão de Cortez e depois, mais tarde — por outros colonizadores.

De repente, para terminar, o padre Pliss conseguiu «calar-me o bico» com o problema da «revelação divina».

A mesa coberta de verde, lançada como uma ponte sobre o pavimento de madeira da sala de exame, parece estreitar-se até ficar com as dimensões de uma tirinha! Depois — dum arame. E sobre esse arame começo a espernear desesperadamente, agarro-me convulsivamente ao budismo e ao bramanismo, que vagamente conheço por ouvir falar.

Mas a pergunta é realmente pérfida:

«Que povo — além dos cristãos! — dispõe igualmente dos frutos duma revelação divina imediata?» (isto é, «tira» imediatamente a sua verdade religiosa da «fonte original»).

Os budistas e os brâmanes não me servem de nada.

Tento então atribuir alguma coisa ao Dalai-Lama. O meu corpo esperneia sobre o arame, cada vez mais tenso. Os veneráveis monges transformam-se em bodes sul-americanos desgrenhados e de pescoços longos. Lamas e lamas. O padre Pliss ficou chocado.

Os ex-seminaristas fazem esgares cada vez maiores. O padre Nikolai enterra preocupadamente a mão na estopada da sua barba.

O padre Pliss então, com uma voz venenosamente doce, diz: «E os judeus?»

Oh Meus Deus! Tinha esquecido todo o Antigo Testamento onde moitas donde saiem vozes misteriosas ardem sem ser consumidas,

onde Moisés recebe as Tábuas da Lei, onde profetas se exaltam e mortificam...

Depois de me ter conduzido através do sacramento do baptismo ao único caminho verdadeiro, foi precisamente o padre Pliss que semeou, quando do exame final, os gérmens do meu futuro ateísmo.

Enterrando a sofística do seu problema no terreno do meu amor-próprio, traumàticamente ferido.

Aliás, qualquer uma das virtudes cristãs — sem dúvida a misericórdia — incitou o terrível conclave a não prejudicar o aspecto da minha «matrícula [46]» — em «religião» foi escrito o «cinco» tradicional e redondo obrigatório para os bons alunos.

Mas mesmo assim, me tornei ateu mais tarde.

É possível que esta digressão fora do tema principal seja um pouco prolixa, mas independentemente dos esclarecimentos que pessoalmente me tocam, contém um certo ensinamento de ordem universal.

É com surpresa que vejo um estudante de hoje, liberto dos cursos de religião, manifestar a mesma animosidade em relação ao ensino da... dialéctica.

Penso eu que isso acontece, provàvelmente, porque quando da iniciação neste método de conhecimento todo-poderoso, radioso, milagroso — muitas vezes se empregam os mesmos processos dos nossos próprios sofistas, dos nossos

doutores de lei, dos nossos pliss, dos nossos perechvalskis e dos nossos dobrozrakovs.

Em vez de uma ciência alegre, penetrante, tal como a entendia e representava Lénine, reclamando que se ensinasse e descobrisse a sua natureza e existência em toda a parte, em tudo, a propósito de tudo («começar pelo mais simples, o mais corrente, pelo que se vê mais frequentemente, etc., por *qualquer proposição:* as folhas das árvores são verdes; Ivan é um homem; o fraldiqueiro é um cão, etc. Mesmo a este nível — como Hegel o observou genialmente — há dialéctica...»), em vez disso vemos nos institutos enfadonhos doutores de lei, coca-bichinhos e casuistas, nas mãos dos quais o espírito vivo da fada dialéctica desaparece e resta apenas um indigesto esqueleto de parágrafos e teses abstractas, indefinidamente encerrados no círculo infernal de citações escolhidas de uma vez para sempre.

A sua actividade (pois claro, pois claro, que nem todos, nem em toda a parte, nem sempre) assemelha-se à entrada dos templos budistas (ha! ha! sempre serviam para alguma coisa, os budistas!) onde um processo análogo é racionalizado pelo sistema dos «moinhos de orações».

Em vez de uma oração, o fiel pode, se quiser, dar uma volta a uma roda de madeira e Buda benevolentemente contar-lhe-á isso como uma recitação das contas do rosário.

Também estas considerações são estranhas ao tema. Se bem que correspondam a uma boa previsão do modo como, sem dúvida, estes dobrozrakova da dialéctica se vão lançar sobre as minhas formulações talvez não suficientemente ortodoxas, sobre as minhas tentativas talvez demasiado individualistas, de tratar questões de método artístico sem respeitar as normas convencionais.

Embora isso aconteça, tenho necessidade agora do «conteúdo» destas páginas, expressamente, para explicar a minha atitude tão pouco respeitosa para com os fundadores do culto cristão.

(De passagem, poder-se-ia talvez ainda lembrar a triste maneira de que o pathos épico, digamos do «tema da terra» no cinema [47], tal como foi imediata e originalmente «trazido» esbarrou catastròficamente nas grades de especificações paragrafadas de antigas divisões dramatúrgicas e do antigo Comité Principal do repertório cinematográfico: «A cooperação não se reflectiu», «A sacha não foi mostrada», «não há nada acerca da actividade do Soviete na aldeia», etc.. E as boas resoluções de dar vida ao pathos do socialismo, descido até aos campos, secaram na raiz, para utilizar uma expressão poético-agrícola!).

É daí, em todo o caso, alimentado nas suas fontes, agarrando este pretexto, que vem no filme esse ataque contra o próprio conceito de divindade [48], que nada significa.

Procuro a expressão mais precisa desta ideia duma reputação exterior pomposa, concomitante com uma total vacuidade de conteúdo. A imagem oferece-se por si mesmo.

O sinal «igual» entre um Cristo barroco ricamente dourado e o cepo-ídolo dos esquimós ou dos Gilyak [49].

É fácil pegar em qualquer deles isoladamente.

Mas como é possível, através dos meios cinematográficos, dar a ideia que eles são uma e a mesma coisa?

Como traduzir filmicamente o sinal de «igual» entre os dois?

Aqui recorro a uma impressão da minha infância.

Nessa altura, absolutamente inconsciente.

A ideia de a pôr em relação com o que fiz no filme *Outubro* veio-me muito, mesmo muito mais tarde.

Esta ideia foi desencadeada pelo facto de em 1940 ter chegado às minhas mãos e à minha posse o original da litografia que, muito antes, excitara a minha imaginação.

Há dois modos de chegar a paixões duradouras. Ou é um velho amigo, ou um director espiritual que aí nos conduz.

Ou então chegamos lá por nós próprios. As paixões desta segunda espécie são particularmente agudas, e em geral, duram muito tempo.

Foi o que me aconteceu com Daumier.

Cheguei a ele por mim próprio, pelo maior dos acasos.

Rebuscando nas estantes do meu pai, encontrei por acaso, na minha juventude, um álbum sobre a guerra franco-prussiana de 1870 e sobre a Comuna. Como é que este álbum proibido pela censura czarista se encontrava na biblioteca de meu pai, sustentáculo tão fiel e tão respeitoso do poder de Estado da Rússia, não o compreendo muito bem.

De qualquer modo, foi deste álbum que, em certa medida, a minha imaginação recebeu as suas primeiras impressões revolucionárias.

O abominável General Gallifet [50]. A figura sinistra de Thiers. As barricadas e Versailles. Louise Michel e as «pétroleuses». A coluna de Vêndome derrubada. Tudo isso me provocava impressões perturbadoras. E não só por causa dos documentos. Porque este álbum continha ainda uma quantidade de caricaturas que, à sua maneira, agudizavam emocionalmente a fisionomia de acontecimentos de que eu não podia ainda apreender o verdadeiro sentido.

(A agressividade da caricatura já antes me encantara).

André Gil agradava-me. Cham, menos. E já Bertall, absolutamente nada.

E Honoré Daumier atraía-me irresistìvelmente.

Pus-me à procura de pormenores sobre este grande mestre. Apaixonou-me de tal modo que

o primeiro, absoltamente o primeiro livro que comprei por mim próprio foi uma pequena monografia sobre Daumier (comprada de acordo com a governanta que a pagou às escondidas com o dinheiro «da casa»). Tinha dez anos. Mas a vida continua. E o conhecimento de Daumier conduziu-me ao conhecimento das páginas heróicas da caricatura francesa, da época da Monarquia de Julho e do Rei-burgês Luís Filipe.

Deste período gritante, cintilante dos fogos da «pera» simbólica, imaginada por Philipon [51] e representando simbòlicamente o rei Luís Filipe.

O topete em cima da testa e os favoritos do rei, evocando no seu conjunto o contorno duma «pera», originam este astucioso sinal de irrisão surpreendido por Philipon.

O velho Daumier também se apodera do tema da pera, que vai variando ao longo de séries imortais de muitas caricaturas célebres.

No entanto foi das mãos de Philipon que veio o desenho, litografado em seguida no número 56 de 24 de Novembro de 1831 da revista «A caricatura», e cuja reprodução eu conhecia desde a infância.

É o célebre desenho que Philipon fez quando compareceu em tribunal.

Hoje, quando recordo a impressão produzida na minha infância por esta reprodução e o que me inspirou a representação da divin-

dade em *Outubro,* estou firmemente convencido que, sem qualquer dúvida, uma foi inconscientemente suscitada pela outra.

Seja como for, construí por meios imediatamente visuais uma cadeia ininterrupta, cujos elos extremos são o cepo do ídolo Gilyak e a representação mais faustosa da divindade que pude encontrar entre os monumentos do barroco de Petersburgo.

Passava-se quase plàsticamente de uma representação à outra.

Saíam, em círculo, raios de oiro e sobrepondo-se quase aos seus contornos, seguia-a um deus hindú com vários braços.

A face terrível deste deus transformava-se num outro rosto hindú, cuja silhueta se assemelhava ao contorno da mesquita na Perspectiva Kamennoostrovski.

Esta cúpula correspondia pelos seus traços à máscara da deusa japonesa Amaterasu (que, segundo uma anedota lendária, é a fundadora do teatro oriental).

Era substituída pelo bico ameaçador de uma das divindades menores do Olimpo japonês.

O qual está de acordo tanto na cor como na forma com a máscara dum deus negro dos Yorouba (África).

E daí ao último cepo-Gilyak restavam duas etapas, passando por qualquer uma divindade dos feiticeiros esquimós, com pequenas patas de madeira pendendo miseràvelmente.

E a ideia surgia da tela com a legibilidade do argumento philipónico e suscitava infalìvelmente o riso!

Mas os deuses puniram aquele que os ofendia, obscurecendo-lhe (momentâneamente) o espírito.

A tendência para a meditação, já a notámos no autor.

E, se bem que nos anos trinta (mais exactamente 1927/28), os eléctricos funcionassem já regularmente e que além disso o autor não tivesse necessidade nenhuma de se deslocar, porque montando dia e noite o filme *Outubro* nos locais do Comité do Filme da época, habitava também aí — o mau hábito da meditação não o abandonou.

«Que se passou então»? — pensava o autor, que já não era um garoto, mas nem por isso deixava de ser uma cabeça apaixonada.

É que esta «tese» que eu justamente acabo de conseguir transpôr para a tela é uma tese puramente lógica, abstracta e se quiserem... intelectual.

Isto significa que é possível a cinematização imediata de conceitos abstractos, de teses lògicamente formuladas, de fenómenos intelectuais e não apenas emocionais.

E isto, sem a meditação dum assunto, duma fábula, de personagens, de actores, etc..

Exactamente do mesmo modo que é possível «uma montagem de atracções» actuando emocionalmente (servindo-se ela apenas como

caso particular da «atracção do tema e da intriga»), parece que a atracção intelectual é igualmente possível.

«A atracção intelectual!» [52]

Data do nascimento: 1928.

Sinais particulares «A I 28».

As considerações sobre a «economia do gasto de energia» triunfa quando da publicação deste resumo de personificação duma tese. Não importa que tese. Por mais abstracta que seja a formulação.

Oh Santo Deus! — Acabamos justamente de chegar aí através de um dos temas filosóficos mais abstractos.

E mais ainda, com um grande efeito emocional sobre o espectador — o espectador riu!

Isto significa que todo um sistema cinematográfico semelhante é possível, um cinema que permita desenvolver emocionalmente a abstracção de uma tese.

Isto significa que um cinema «intelectual» é possível.

E apressando-me a ir (como a maior parte das vezes!) de premissas insuficientes até a uma generalização injustificada. Esboça-se já para mim «em perspectiva» o cinema do futuro (mas naturalmente, isso é o menos) — como «o cinema intelectual!»

Como a era do cinema intelectual.

Febrilmente, o manifesto correspondente foi redigido.

Foi, evidentemente, sob o título de «Perspectivas» que foi impresso no n.º 1-2 da revista do Narkompros [53], revista que foi fundada como que expressamente para aí publicar este artigo, porque depois, por qualquer razão, Anatoly Vassilievitch Lunatcharski nunca mais a fez sair!

As possibilidades dum tal cinema são evidentemente imensas.

Só tal cinema seria capaz de levar para a tela o sistema de conceitos contidos em... «O Capital» de Marx.

Entre as perspectivas de produção, este tema foi precisamente retido. Mas antes, empreendo uma viagem à Europa e à América, levando nas minhas bagagens a descoberta sensacional dos princípios do «cinema intelectual».

A ideia produz um eco imenso e ruidosas repercussões.

E, enquanto que críticos do meu país e os discípulos do naturalismo despedaçam as «Perspectivas», devido aos ataques aí contidos contra uma série de palavras de ordem dessa altura, semi-oficiais (da R.A.P.P. [54]) e indicativos (a «teoria do homem vivo»), outros críticos e jornais ocidentais não podem deixar de saudar uma «direcção» que se atribui o objectivo, da maneira mais impetuosa, de substituir à abstracção especulativa duma fórmula, a vida, duma riqueza flamejante de formas emocionalmente claras.

Das críticas negativas é preciso dizer honestamente que elas não iam ao cerne da questão. Mostro-lhes ainda os dentes, a esse respeito, post-factum.

Até os próprios exegetas positivos deixavam escapar o facto de mesmo a parte incontestada do programa pertencer indiferentemente a toda a arte reflectida e orientada.

Representar uma ideia em imagens emocionalmente cativantes... era o que queria já o velho Goethe.

O que era discutível e novo era o momento da refundição «imediata» da ideia num sistema de representações plásticas, às quais se atribuía a capacidade de atingir este efeito «mágico» por determinadas combinações (elaboradas pela montagem).

Pouco me preocupava a polémica.

O que interessava era o método.

E o bisturi da análise corre bravamente, como um cão de caça, através da natureza do que estava representado no fragmento dos «deuses» em *Outubro* e que, por assim dizer, como o estádio «intelectual» posterior, seguia os leões levantados «alegóricos» (metafòricamente, rugindo) do final da sequência das «escadarias de Odessa» no *Potemkine*.

A tese pois: Deus é um cepo de madeira.

Deste modo, a lógica construía as suas proposições principais e as suas subordinadas.

E o que fizemos nós?

Entre estes dois objectivos vindos de longe, estabelecemos uma cadeia fechada de elementos que concretizam a unidade desta cadeia à qual em realidade (de um ponto de vista tendencioso particular) pertencem estes membros extremos...

E deste modo, não só conseguimos a aplicação do pensamento em si — da tese, mas ainda o conseguimos com um grande efeito emocional — com um proveito.

Mas ...

Como se apresenta isso?

Isso apresenta-se como... a *inversão do processo* que no desenvolvimento do pensamento conduz das formas primitivas às formas conscientes, a formas de pensamento ao nível do «nosso círculo».

E, de facto, se abrirmos qualquer livro sobre a história do pensamento, aí encontramos uma definição muito precisa deste aparecimento.

O desenvolvimento da consciência conduz, *a pouco e pouco, progressivamente* à *condensação.*

Quer se trate do desenvolvimento espiritual dos povos ou do desenvolvimento do psiquê da criança. (Acerca disso ali também bastantes livros!)

Quer dizer que o «método» do meu «cinema intelectual» assenta no facto de irmos das formas de expressão do conhecimento mais de-

senvolvido (às arrecuas) para as formas mais elementares do conhecimento.

Do discurso da nossa lógica quotidiana ao sistema do discurso de qualquer outra lógica.

Durante um minuto pareceu-me recordar que, já na minha «práxis», eu tinha encontrado uma outra forma de pensamento.

Ah sim, quando aprendi o japonês!

Todavia, a questão dos hieroglifos e a semelhança da sua construção com o método de oposição na montagem ocupou-me de tal modo nesse tempo, por causa dos *mecanismos de ligação,* que não pensei que esta linguagem fatal pudesse ainda ser-me alguma vez útil, pela sua ordenação e pelas suas particularidades!

É por isso que mergulho com fervor nos problemas do pensamento primitivo em geral.

A tendência para as generalizações — o meu pecadilho — é um vício bastante suave.

De repente, assalta-me uma suposição — uma apreensão. E se esta transferência da fórmula lógica do nível actual da nossa consciência (às arrecuas!) para as formas de consciência e do pensamento dum período anterior do desenvolvimento fosse precisamente o segredo da arte em geral (e não só do meu «cinema intelectual»)?

Ponho provisòriamente as palavras «às arrecuas» e «atrás» entre aspas, porque o problema do sinal — adiante ou atrás — ainda não me interessa «provisòriamente».

Estou muito preocupado com a acumulação de materiais.

Demasiado preocupado com o desventrar analítico do aparecimento das formas das obras de arte para me ocupar com um problema mais vasto.

Mas, simultâneamente, estudo a fundo este domínio bizarro, «outro», do pensamento, no qual caí de improviso.

À volta, em Moscovo e sobretudo em Petrogrado, formou-se a primeira corrente poderosa de jafetismo. A pouco e pouco Marr [55] descobre a dependência do nosso pensamento do pensamento anterior, as suas relações e o significado capital do passado linguístico para as questões da consciência moderna.

A etimologia, o cavalo de batalha sobre o qual eu cavalgo com entusiasmo nas profundezas dos séculos, encantou-me, primeiro como um passatempo, mas, logo que sinto que alguma palavra me pode ser útil, apaixono-me por ela.

Mas a vida continua.

Durante a minha viagem pela Europa, chego a Paris.

Na montra de uma livraria no Boul'Mich' *(sic),* atraiu-me um volume minúsculo de capa alaranjada atirando para o vermelho.

Tem o título de «Mentalidade primitiva».

O autor: Lévy-Brühl.

Este livrinho mete-se-me pelos olhos dentro pela segunda vez, já sobre a minha mesa, num pequeno hotel de Montparnasse.

Não só se mete pelos olhos como também pelos dum jornalista que me veio entrevistar.

«Interessa-se pelo pensamento primitivo?»

Não pude conter uma brincadeira de garoto:

«Deus me livre! Parto em breve para a América e... estou a estudar o modo de pensamento dos tubarões da indústria cinematográfica!».

Nos jornais franceses esta saída não figura.

Mas ficou guardada para a posteridade num jornal mexicano!

De qualquer modo, pouco depois juntaram-se à brochura laranja os três volumes azul claro das «Obras completas» de Lévy-Brühl, na edição Alcan.

Estes, por sua vez, não foram completados pelos doze grossos volumes do «Velo de oiro» de Sir James George Frazer, pela única razão de que a edição se esgotou e de eu não ter o dinheiro suficiente para a procurar num alfarrabista.

Pouco importa! Provisòriamente, basta-me Lévy-Brühl; através das suas páginas empreendo a excursão mais vertiginosa nos segredos do que comporta já a designação mais precisa da «pré-lógica».

Mas ao mesmo tempo percorro fìsicamente um trajecto geográfico não menos fantástico através das regiões e dos países que parecem existir, não na realidade, mas apenas como designações difíceis de pronunciar.

Lembro-me como ria com prazer lendo no «Bezerro de oiro» [56], que amigàvelmente me tinham enviado do país situado nos longínquos trópicos, tais designações geográficas escritas numa página por Ilf e Petrov (que já não se encontra entre nós), e cuja realidade me parecia consistir nisto, em que nós quebrávamos a língua. Entre eles, naturalmente, bem em evidência, o nome mais inverosímil, o mais difícil de pronunciar... Popocatepetl.

Ah! ah!

E basta-me levantar a cabeça das páginas que leio para ver em frente dos meus olhos os cumes desse vulcão coberto de neve no azul deslumbrante do céu tropical.

Estou no México.

Eis-me junto desta «abstracção verbal» que parece ter ido buscar a regularidade virginal dos seus flancos docemente inclinados à imagem conhecida até à saciedade, através de milhões de gravuras japonesas do Fuji-Yama.

O Popocatepetl é tão real que por um triz não caímos uma vez dentro da sua cratera, com a avioneta que nos levava para as fronteiras da Guatemala, para aí filmar a zona devastada por um dos tremores de terra tão frequentes no México.

A curiosidade levou-nos a dar uma olhadela na cratera extinta do misterioso Popo.

Sem ter em conta o conteúdo do reservatório, fizemos um desvio ao mesmo tempo em altitude e em distância.

Era de ver as caras cadavèricamente lívidas do mecânico de bordo e do piloto, enquanto nos «conduziam», de motor desligado, em voo planado até ao limite do México, aflorando quase o cimo dos postes telegráficos!

Antes pois, sentei-me ao pé do vulcão e à minha volta reuniram-se representantes dos povos, cujo sistema de pensamento (neste momento já sei que este pensamento é ainda designado por «pensamento material») me apareceu nos escritos de Brühl ou Frazer tão fantástico e irreal como o apelido e o nome do vulcão nas páginas dos atlas geográficos.

De passagem, acrescento que consegui, no último momento em Hollywood, quando ia para a estação donde devia partir para o México, comprar as inencontráveis «obras completas de Frazer». Levo-as na minha mala de mão. E então zás! o que esta sabedoria antropológica em doze volumes pode pesar!

Mais tarde, no poeirento Tasco, abrasador, os indígenas que provàvelmente pouco mudaram desde há cem anos, mostraram-me as ruínas de uma casa de pedra na qual um outro caçador que seguiu o rasto da história das línguas — o infatigável e «grande curioso» velho Humboldt — repousava depois do trabalho.

E à volta das paredes de pedra nunca limpas (como por respeito para com os mortos) desta casa maciça, crescem sobre os ramos secos maravilhosas flores de veludo, sem folhas, vermelho sangue, com cinco grinaldas.

Lembram de certa maneira o fato oficial, semeado de estrelas, do grande investigador.

Hoje, como no tempo de Humboldt, chamam-se Sangre de toro (sangue de touro) e parecem manchas de sangue sobre a poeira cinzento-amarelado desta parte do país chamada Terra Calienta (terra escaldante).

Além disso, se estas flores me lembram as estrelas do fato de Humboldt, é que, pouco antes, o pintor mexicano Carlot me tinha mostrado os esboços das estrelas do fato do escritor místico francês... Paul Claudel.

Charlot pinta um retrato do místico francês, na sua posição burguesa de embaixador em Washington da Terceira República — com todas as insígnias de classe que daí decorrem...

Charlot sofria tormentos terríveis.

Uma vez, deixara o seu caderno de esboços no cais de uma pequena estação de caminho de ferro. Mas ninguém se tentara pelo esboço dos emblemas honoríficos de Estado.

Voltaram sãos e salvos às mãos de Charlot. Ignoro só se eles ornamentaram o peito de Paul Claudel, porque não sei se efectivamente o seu retrato chegou a ser pintado...

Mas o que eu sei, em todo o caso, é que aprendo cada dia um pouco mais, é este maravilhoso sistema do pensamento material pré-lógico — que não aprendo apenas nas páginas dos trabalhos antropológicos, mas também no contacto vivo com os descendentes dos Aztecas e dos Toltecas, dos Mayas ou dos Quitchols

que souberam preservar intactos, ao longo dos séculos, os meandros do pensamento, estes traços espantosos das admiráveis culturas antigas do México e das tribos que ainda hoje estão no berço da sua civilização.

Passo os dias com confrarias piedosas das «dansantes» [57] que afluem de todos os pontos do país nas festas religiosas nacionais para executar em honra da Senhora Cristianíssima — A Espanhola — do nascer ou pôr do sol, infatigàvelmente, as suas antigas danças pagãs.

De acordo com as tradições invioláveis do matriarcado, todas estas «confrarias» estão submetidas a um «mestre» — uma velha bronzeada, enrugada, de cabelos grisalhos.

Entre os salvo-condutos da minha expedição cinematográfica, há também um certificado dela. Com um selo rosa em gutta-percha, no qual estão representados corações sangrentos, enlaçados por uma coroa de espinhos.

As «dansantes» não nos evitam e falam-nos das suas reflexões sobre si próprias.

Nestas pequenas aldeias tropicais perdidas, sento-me no círculo de mulheres que manipulam com um ruído misterioso inumeráveis pratinhos feitos de pequenas abóboras locais.

Pitada após pitada, o café negro moído, passa de mão em mão nestes pratinhos. Em proporções determinadas, circula em sentido contrário uma corrente de uma espécie qualquer de favas da região — sempre nos mesmos pratinhos.

Quando estes chocam, produz-se precisamente o sussurro característico da cena, que se desenrola no silêncio total.

Eis-me testemunha visual das formas originais preservadas do que, com o progresso dos séculos, se desenvolverá num sistema de moeda, de operações bancárias, de transacções da bolsa, de operações cambistas, etc. — sou testemunha daquilo em que assenta de facto o estádio pré-monetário da troca.

É um processo moroso e esgotante.

O olhar não pode abarcar senão uma muito pequena quantidade de copelas, é difícil que estejam mais que três no campo de visão — e não devemos esquecer que a vendedora que acaba de chegar com o seu café moído realiza a sua troca com (aproximadamente) uma dúzia de mulheres ao mesmo tempo. E este mecanismo monstruosamente complicado é controlado de tão perto por olhos rapaces, que em comparação com a contabilidade por partidas dobradas à italiana, parece uma brincadeira de crianças.

Os únicos onde eu não vou são... os canibais.

Se, a caminho da fronteira dos Estados Unidos para o interior do México, se corta em direcção à Baixa-Califórnia, chega-se a regiões em que entre montanhas selvagens e desertos de areia intransponíveis — a algumas centenas de quilómetros do paraíso (ou do inferno) do jogo que é o Monte-Carlo americano-

-mexicano, Tijuana — vivem ainda, simplesmente, canibais.

Talvez fosse a estação, ou a estrada ser um lameiro, ou ainda um certo medo que nos reteve da tentativa de «mergulhar» mais longe nas fontes da vida e do quotidiano primitivos.

Contento-me com um maço de fotografias que o único homem que voltou vivo trouxe — um modesto médico militar, cuja ciência médica, segundo os clichés mais deformados do «romance tropical», lhe salvou a vida, lhe valeu as maiores honras e lhe permitiu voltar são e salvo.

Apesar de tudo acumulo muitas impressões vivas para que os factos que se ligam às páginas impressas das narrações mais circunstanciadas de viajantes-exploradores, de todos os Von der Steinen, major Powell, doutor Pashuel-Lösch, de todos estes médicos e missionários aventureiros e soldados, entusiastas e colonizadores — se tornem vivos e próximos, misturando-se com as recordações dos meus próprios contactos com as fontes primitivas da cultura humana.

O meu amigo Paul Robeson — digamos de passagem, para governo daqueles que não o conhecem senão como um intérprete excepcional de canções negras, que é um cientista, um filósofo diplomado por duas universidades — P. R., então, queria dar um passo em frente neste sentido.

Queria ir viver durante um ano para uma comunidade primitiva de um dos povos mais primitivos de África, para aí mergulhar completamente na sua vida quotidiana, nos seus costumes, na sua língua, no seu modo de pensamento.

Foi isto que conseguiu Cushing, que não é desconhecido, e a cujas afirmações Lévy-Brühl se refere. As suas indicações sobre o modo como ele próprio chegou ao estádio da «língua linear» são extraordinàriamente interessantes. O original do seu artigo «Manual concepts» na revista «American antropologist», encontrei-o numa das bibliotecas universitárias de Moscovo.

(Durante décadas, as folhas amarelecidas permanecem ...por cortar. Não existiu nenhum homem que sentisse a necessidade de penetrar nas profundidades da história da consciência!)

Robeson não realizou o seu projecto. A sua participação activa nos acontecimentos e na guerra de Espanha mobilizaram por vários anos a sua força de trabalho.

Preferiu pôr-se ao serviço da humanidade para a conduzir pràticamente para um futuro luminoso, a penetrar como investigador nas profundidades da sua história primitiva.

Louvor e glória para ele!

Não deixa de ser pena...

Desde então, sinto-me «absolutamente em casa» nesta esfera até aí tão misteriosa e incompreensível.

O meu último encontro foi com o livro de Marcel Granet «O Espírito chinês» (foi recomendado precisamente pelo incomparável gigante negro Paul, enquanto eu o iniciei no estudo de Marr). Que divertido! Aconteceu na primeira noite em que nos conhecemos. O dia da sua chegada a Moscovo!

E aqui se encerra dum modo singular o círculo do conhecimento. «O Pensamento Chinês» — meus Deus, mas é precisamente o que eu não conseguira dominar afadigando-me no japonês!

Tanto uma língua como a outra conservou como meio de expressão esse modo pré-lógico da linguagem material, de que, diga-se de passagem, nós próprios nos servimos quando falamos «com nós mesmos» — discurso interior.

Este discurso interior já antes me cativara — mas ainda sem que eu estabelecesse o laço imediato com os problemas que me deveriam ocupar totalmente depois, no plano puramente científico.

No próprio ano em que nasceu a ideia do «cinema intelectual», conheci também o «Ulisses» de Joyce.

O que há de tão cativante no «Ulisses»?

A inimitável materialidade dos efeitos de escrita (o que ultrapassa, em muito, o atractivo igualmente animal — sensual do meu bem-amado Zola).

E este «a-sintaxismo» da sua escrita, que procede dos princípios do discurso interior que

cada um de nós fala à sua maneira, mas que só Joyce, escritor genial, tornou base do seu método literário.

No conjunto Joyce dedica-se, no laboratório linguístico da literatura, à mesma coisa para que se dirigem os meus esforços no domínio da linguagem cinematográfica.

Joyce teve precursores.

Nomeia-os, ele próprio: Dostoievski quanto ao conteúdo do monólogo interior, e Edouard Dujardin quanto à técnica da escrita com a ajuda da estrutura própria do discurso interior. («Les Lauriers sont coupés» — 1887).

É o mesmo Dujardin que é representado num dos mais sumptuosos cartazes de Toulouse-Lautrec, cartaz-anúncio para o local de distracções populares «Le divan japonais» (1892).

No centro, vemos a silhueta negra da dançarina Jane Avril em trajo de cidade; no canto esquerdo — sem cabeça, cortada pelo bordo superior do cartaz, mas contudo impossível não a reconhecer — a vedeta do «Divan japonais» — Yvette Guilbert durante a sua actuação. Dois braços de contrabaixos. Um copo de licor.

E, no canto direito, um dandy louro de chapéu alto, com um monóculo. A barbicha cuidada acaba na gravata matizada. A quebra audaciosa do punho arredondado da folgazã. O homem enxuga amorosamente os seus lábios sensuais, os seus olhos, indiferentes a Yvette, estão fixamente postos na silhueta de Jane.

É mais ou menos assim, mas sem o tom de ironia, que ele aparece numa outra gravura de 1888, um ano depois do aparecimento da primeira edição do seu livro.

Assim, curiosamente, a figura de Dujardin reúne o trabalho de pioneiro no domínio do monólogo interior com dois personagens que eu gostaria, acima de tudo, de encontrar em Paris, James Joyce e... Yvette Guilbert!

As suas luvas negras.

Os textos das suas canções (sobretudo as do incomparável Xanroff) perseguem-me desde a infância.

(Toulouse Lautrec, o seu pintor preferido, foi precisamente, desde muito cedo, por qualquer razão, um dos mestres do meu espírito).

Encontrar Yvette Guilbert significava entrar em contacto com a época mais magnífica de Paris.

Encontrámo-nos.

Também encontrei Joyce.

Hoje ele já não pertence ao mundo dos vivos.

E nenhum novo encontro poderá apagar em mim os tristes pormenores da nossa despedida.

Enquanto ele se despedia de mim no estreito vestíbulo do seu alegre e pequeno apartamento (recordo-me como se tivesse sido ontem: do papel pintado estriado do vestíbulo, branco, com tiras alternadamente mates e brilhantes), este homem grande e um pouco curvado, quase sem rosto — tão marcado é o seu perfil, com a pele avermelhada, e os cabelos flamejantes, fortemente grisalhos — rema còmicamente no ar com as mãos.

Estupefacto perguntei-lhe o que tinha.

«O seu sobretudo deve seguramente estar por aqui», respondeu Joyce apalpando as paredes.

Foi só então que se me tornou evidente até que ponto este homem quase cego tem a vista fraca no que respeita ao mundo exterior, o que foi, provàvelmente, a sua cegueira quanto ao exterior que causou este olhar interior particularmente agudo, pelo qual a vida interior é descrita no «Ulisses» (e no «Retrato do artista quando jovem») pelo método extraordinário do discurso interior.

Fiquei terrìvelmente embaraçado.

Tinha-me no entanto pedido instantemente que lhe mostrasse os meus filmes, porque as minhas experiências no domínio da linguagem cinematográfica o interessavam (tal como eu me apaixonei pelas suas investigações análogas na literatura).

Logo me dedicou um exemplar de «Ulisses».

Foi sòmente quando cheguei a casa que abri o livro e que vi, na primeira página, os caracteres difìcilmente legíveis e a data (30 de Novembro de 1929), visìvelmente garatujados de memória (foi sem dúvida por isso que ele foi à sala do lado com o livro onde se demorou bastante tempo com as três palavras da dedi-

catória, das quais duas eram o seu apelido e o seu nome e a terceira o nome da cidade — Paris!).

Assim, eu mesmo foi como cego que passei quase toda a noite com um homem quase cego, sem disso me aperceber, sem o sentir, sem o notar!

Involuntàriamente lembrei-me dum filme mudo com Ronald Colman, tirado de uma peça de teatro muito conhecida na qual o herói, voltando cego da frente de batalha, não queria destruir a vida e o futuro da sua noiva (de antes da guerra).

Dissimula a sua cegueira.

Com êxito, comporta-se diante da pobre rapariga como um campónio ébrio que já não sente nada por ela.

Creio que lhe dizia amar outra (era um filme mudo, de forma que não me lembro das palavras) ou qualquer coisa no género.

Absolutamente desesperada, a jovem precipita-se para fora da sala.

Mas, mesmo assim, não se pode separar dele.

Volta.

E vê-o a procurar, sem sucesso, o cachimbo que está precisamente diante dos seus olhos.

Ensaiando antes a cena, ele tinha colocado rigorosamente os objectos na sala de modo a dar a impressão que via o que estava à sua volta.

A dor da cena do adeus baralha-lhe as ideias. Esquece onde estão as coisas.

E esbarra, abandonado, nos objectos.

A jovem adivinha naturalmente o que se passa.

E têm uma segunda explicação.

Continuam juntos.

... Somos arrancados a esta penosa situação pelo nosso terceiro interlocutor.

Qualquer russo suspeito com uma fisionomia de criado. Talvez um emigrante. E talvez mesmo um espião.

Deixar-se ajudar por ele a vestir o sobretudo, isso parecia muito natural!

Joyce tinha-o contratado para aprender... russo.

A sua próxima obra, depois de «Ulisses», deve reflectir, do ponto de vista linguístico, o nascimento das línguas individuais a partir do caos geral, e ser escrita numa estreita aliança de elementos linguísticos indiferenciados. Para esta aliança, a língua russa é igualmente necessária.

Esta obra — «Work in progress» — um fragmento desta obra («Anna Livia Plurabelle») foi-me lido pela voz igual de Joyce.

«Mas Joyce é cego?» objectar-me-á uma leitora atenta e bem intencionada, justamente uma leitora; porque apenas uma leitora, sòmente ela, se aperceberá disso.

Lembre-se cara leitora.

Eu disse: «A voz de Joyce», e não «Joyce».

E a voz provém... dum disco que Joyce pôs na grafonola.

«Anna Livia Plurabelle» apareceu há pouco, minúsculo volume numa edição especial. Foi um fragmento deste fragmento da sua obra futura que o próprio Joyce gravou em discos.

São as provas ampliadas das folhas miniaturas do livro, as quais Joyce susteve com dificuldade na sua memória, gravando o disco.

Pormenor exagerado duma página miniatura dum pequeno livro miniatura fragmentário.

Mas como isso está de acordo com a personagem do autor. Como isso convém muito bem à estrutura dessa lupa com a qual ele avança através das sinuosidades microscópicas dos mistérios da escrita literária.

Como é simbólico das suas vias de abordagem das pulsões emocionais interiores e da estrutura interna do discurso interior!

Este encontro não trouxe grande coisa de novo.

Que seja pois um elemento de percepção imediata, como o que eu recolhi mais tarde no México sobre as questões de antropologia.

E ainda talvez o facto de Joyce ser um grande amador de cinema e ter-se mesmo uma vez ocupado da exploração cinematográfica possuindo, durante uns anos, um pequeno cinema na Suíça.

Fico ainda mais estreitamente ligado que anteriormente a todos os que como eu se ocupa-

ram do discurso interior — hoje já chamado «monólogo interior» — um pouco mais tarde, quando trabalhei em Hollywood no tratamento cinematográfico da «Tragédia americana» de Dreiser.

Quanto às circunstâncias em que nasceu a fase que se liga imediatamente ao desenvolvimento da teoria do «cinema intelectual» — consagrei a estas questões em 1934 todo um artigo, com o título bastante arrogante «Sirvam-se» [58].

Porque precisamente, sobre o itinerário da minha aproximação do domínio das questões do método artístico, o segmento «monólogo interior» chegara a tempo.

Eisenstein, que já desde 1928 ensinava, é a 1 de Outubro de 1931 nomeado titular da cadeira de realização cinematográfica do GIK.

O seu regresso à URSS fora marcado por uma série de choques com a administração da indústria cinematográfica, nessa altura dirigida por Boris Choumiatsky, projectos que lhe foram propostos e ele rejeitou, projectos que ele propôs e que lhe foram rejeitados.

Eisenstein dedica-se cada vez mais intensamente aos seus estudos e ao ensino, desenvolvendo uma importantíssima actividade no GIK que é, no fim de 1934, elevado ao nível de Instituto superior. Foi por essa ocasião que escreveu o texto seguinte.

G. T. K. — G. I. K. — V. G. I. K.[59]
PASSADO — PRESENTE — FUTURO

O aniversário do Instituto do Cinema reveste-se de particular importância, porque não existe, em qualquer parte do mundo, uma escola de estudos cinematográficos de tal envergadura. Nada há de comparável com o nosso Instituto, quer seja na Babilónia do cinema que é Hollywood, quer nas outras inúmeras Babilónias da indústria cinematográfica mundial.

Mas há uma razão evidente que explica esta circunstância estranha. Não é a falta de meios nos Estados Unidos, nem a falta de matéria prima na Alemanha, nem a falta de vontade de se instruírem na Inglaterra. Tal instituto só poderia nascer e funcionar no país dos sovietes. Porque só aqui foram varridos os obstáculos fundamentais que, no Ocidente, se opõem à possibilidade duma instituição deste género. Só neste país de competição socialista

é que se pôs termo ao caos da competição capitalista. Só aqui é que a concepção tradicional do sucesso, reflexo das relações tradicionais da sociedade burguesa, em que o que conseguiu alcançar êxitos triunfa sobre o que o não conseguiu, pode ser considerado sob um novo ângulo.

Dois concorrentes. Um abate o outro. X é o pior e Y o melhor. Bravo para Y. Ora, entre nós, paradoxo sem precedente(se nos colocarmos no mesmo ponto de vista). Dois concorrentes. Um é vencido, o outro é vencedor. O melhor é, pois, o vencedor. Mas o outro é mau? Nem por sombras. Tanto um como o outro são bons. E isto porque não são postos em competição um contra o outro. Porque ambos se preocuparam, igualmente, com o interesse geral. É esse interesse geral que comanda. O concorrente que perdeu, pode orgulhar-se tanto de si como o que ganhou.

É o nosso novo ABC. Tornou-se para nós um princípio essencial.

Mas é preciso ver a incredulidade, a admiração e a consternação dos realizadores europeus e americanos quando lhes dizemos que os nossos maiores realizadores transmitem os seus «segredos» à jovem geração. Quando lhes falamos do nosso Instituto é preciso vê-los arregalar os olhos para compreender o que estão a pensar: «Mas eles vão tirar-vos o pão da boca. Porque é que fazem isso?»

É, no entanto, o que fazemos — e incitamos outros a fazer o mesmo.

Há pão suficiente para todos no nosso país. Há já bastante tempo que as noções de propriedade deixaram de fazer parte da nossa psicologia. E novos valores espirituais e materiais se revelaram depois de vários anos de prática e de experiência. E existe um único ponto de interrogação: teremos nós mãos, cabeças e temperamentos criadores em número suficiente para preencher os postos de produção no campo incessantemente alargado do nosso cinema em expansão?

Em qualquer país os engenheiros ensinam aos engenheiros. Os técnicos aos técnicos. Também as artes podem atingir o mesmo grau de personalização. Contudo, em nenhum outro sítio, um trabalhador criador ensina outro mais jovem segundo uma organização socializada.

Nos outros países, um «talento criador» é uma senha de admissão na casta privilegiada dos homens superiores. Uma personalidade criadora, nem sequer «mìsticamente» apreende a sua própria actividade. No interesse desta actividade é preciso manter a casta tão reduzida quanto possível. Um coleccionador burguês que descobre que existe um objecto semelhatne a um objecto da sua colecção que ele julgava único pagará qualquer quantia para destruir esse duplo e continuar a possuir um objecto «único».

Um grande artista faz tudo o que pode para «fazer perder» um estreante. E isso, porque a procura para o trabalho criador é limitada. Porque não se abrem teatros e cinemas; fecham-se, pelo contrário. Porque a procura de novos talentos não é em extensão mas sim em diminuição. Porque para além do talento de duas ou três vedetas, a procura não ultrapassa a estreita corrente do gosto pequeno-burguês.

Nós, pelo contrário, tendemos para a multiplicação da actividade e energia criadoras. O teatro e o cinema crescem, tanto quanto ao objectivo como quanto à quantidade. E, fundamentalmente, cada vez mais se manifesta a exigência e o desejo da qualidade, da qualidade cultural e da competência na execução.

E esta situação origina novas obrigações: a exploração científica, pela investigação e experimentação, dos problemas da criação, da educação e da preparação para a criação. A rejeição da mística de casta, em nome da qual se entrava o estudo dos problemas de criação e teorização e prática do trabalho criador.

Só entre nós é que isso se tornou socialmente possível. O mesmo acontece sob o ponto de vista do método.

Nenhuma estrutura social diferente da nossa pode estabelecer as premissas sociais e psicológicas com o objectivo de tal actividade. Só o nosso sistema social possui o desejo e os

meios de rasgar os véus do secreto e da mística que rodeavam as vias da criação.

No que respeita à percepção dos problemas da criação e do seu processo, podemos pretender ter dado um passo para fora da infância; atingimos pelo menos a fase da escola primária.

Os métodos de investigação por nós utilizados, em certos domínios do fenómeno, proporcionaram desde já a compreensão de infinitos horizontes considerados como uma espécie de mistério sagrado. Tendo trazido uma tal clareza ao campo da análise e do conhecimento da arte, estes métodos podem ainda ser aplicados, com um maior sucesso, à «estética prática», a prática da construção criadora.

No que toca à primeira fase, todos os dias algo se acrescenta ao volume de investigações que enriquece o fundo dos clássicos marxistas sobre esta questão; no que toca à segunda fase, apenas esboçamos os primeiros passos.

É necessário reconhecer francamente que o Instituto me esgota. Sinto-me esgotado pelo furioso entusiasmo de investigação que lá se pratica; pela revelação das leis fundamentais de construção das obras e das suas proporções e pelo processo da sua criação. E tudo isso está na linha dum domínio do ofício cinematográfico que é o menos conhecido e que menos se tem tentado conhecer, a saber, o da actividade do realizador enquanto que compositor do complexo audio-visual dum filme. Isso pode ser

terrìvelmente perigoso para um criador. Pode muitas vezes pôr termo à sua própria carreira de criador. A paragem total da sua criação pode ser a contrapartida da actividade dedicada a introduzir o bisturi da análise em campos que até aí lhe tinham sido interditos.

Alguns chegam a afirmar com malevolência que o criador é incapaz de ensinar. Isso deve-se ao esquecimento de uma coisa. Que o estudo ainda não atingiu a fase do ensino automático. No presente estado desta matéria, «ensinar» equivale a «criar», porque é pràticamente a partir do nada que temos de dar forma a um sistema e a um método de compreensão criadora da arte da realização cinematográfica. E trabalhar neste sentido construtivo é, sem tirar nem pôr, uma obra de criação.

Mas, por outro lado, nada é comparável ao sentimento do explorador, do pioneiro, que reúne os elementos da experiência dos seus predecessores e dos seus contemporâneos e os articula na edificação dum método de síntese construtiva, somando os êxitos artítsicos mais perfeitos!

Só com o contacto estreito com aqueles elementos da jovem geração que progridem, se enlevam, triunfam, se enganam ou fracassam na via do esforço criador é que é possível ver a aplicação activa dos princípios da importante herança do marxismo científico ao processo da construção criadora.

O velho ponto de vista do Proletkult, segundo o qual o nascimento espontâneo de grandes artistas apenas se pode fazer a partir das fileiras da classe operária, foi afastado há muito. A necessidade para um criador de estudar, de estudar a realização, é evidente para quem sinta o desejo de criar. Encontrar essa necessidade de criação na jovem geração da vitoriosa classe operária, ver a evolução da sua própria experiência e o resumo da experiência das gerações anteriores de realizadores de cinema, ver isso, não através de histórias e anedotas de produção, mas por experiência, pela compreensão de métodos precisos — são esses os objectivos que se devem atribuir estes cineastas que podem imaginar a sua participação criadora na edificação do cinema soviético como uma extensão do domínio dos seus próprios filmes.

Para nós, um aniversário não é pretexto para um banquete. Um aniversário produz um efeito comparável ao dos cartazes do tempo da guerra civil, nos quais se via contìnuamente um dedo a apontar para o transeunte: «E você que fazia nessa altura?» Uma comemoração obriga-nos a tomar consciência de tudo o que fizemos no decorrer dum dado período da história. E isso deve começar sempre pelo reconhecimento da insuficiência do que se fez, não por modéstia, mas por um sentimento natural nascido da comparação entre o pouco que foi feito

e as perspectivas infinitas do que se deve fazer no futuro.

O Instituto deve dar contas de dois aspectos: no que toca às pessoas e no que toca às coisas que foram cumpridas. Muitas pessoas foram absorvidas pela produção cinematográfica. Para além dos grandes mestres, tais como, Pudovkine (de que se pode orgulhar o estúdio de Kulechov), os Vassiliev (orgulho do meu estúdio), Colovny e Volchok (que honram o Curso de Fotografia), o G. T. K. e o G. I. K. podem enumerar bastantes trabalhadores, de diversas especialidades e craveiras, que felizmente se juntaram à família da produção.

Mas a missão e tarefa do Instituto não se limitam a isso. As suas funções vão muito para além da formação imediata de novos realizadores. De igual importância é a tarefa de dar uma compreensão real do método e da ciência cinematográfica. A organização deste trabalho de cálculo científico, nas faculdades, seminários, escritórios, ou em organismos científicos especiais é obra do N. I. S. (secção de investigação científica do G. I. K.). O seu trabalho consiste em fornecer pessoal de investigação e propostas que reflictam todos os problemas e temas imediatos da prática cinematográfica corrente. É igualmente responsável pela linha geral da metodologia de dois ramos particulares do G. I. K.: a realização e a fotografia.

Aqui queremos chamar a atenção para a viragem decisiva tomada pelo Instituto desde

1928. Evoluindo do ensino técnico para uma eventual academia, o curso de realização manifestou duas tendências marcadas que se encontravam ausentes da actividade do G. I. K. nos seus primeiros tempos.

Em primeiro lugar, pela adopção dum nível educativo mais elevado que o de um estúdio «artístico», que é muitas vezes o único objectivo de uma administração educativa ligada à arte.

Em segundo lugar, ligando o cinema às outras artes, diferindo nisso da tendência anterior, que procurava situá-lo como uma geração espontânea baseando-se no termo suspeito de «fotogenia» e estética especial mantendo o cinema cortado dos seus laços com as outras artes.

Só com base num contacto mais estreito com a cultura literária, teatral, pictórica e musical, pelo exame mais aprofundado das mais recentes descobertas científicas no que toca aos reflexos, à psicologia e às ciências com isso relacionadas, é que o estudo da especificidade do cinema pode ser coordenado numa espécie de sistema de instrução e de preparação construtiva e utilizável.

O curso de realização do ano universitário de 1932-33 empreendeu a vasta tarefa de organizar estas condições num primeiro programa pormenorizado respeitante à teoria e à prática da realização que devia ser publicado pelo Instituto. Este documento, exaustivo ou

não, representa a primeira formulação de um código do que o realizador deve estudar e conhecer a fim de poder executar as grandes tarefas que o esperam.

Este programa compreende igualmente o essencial do método de preparação que, tal como o trabalho da escola no-lo mostrou, é o mais bem adaptado à educação criadora. Este método «socrático» é chamado «prática da realização».

Mas o nosso trabalho não pára aqui. O programa actual prossegue em duas outras direcções. O Instituto dirige a formação dum plano de estudos normal, ligado a qualquer disciplina de base. O nosso trabalho visa igualmente a «sincronização» de todo o conjunto de temas e esferas de conhecimento que são necessárias a um realizador nos diversos aspectos da sua actividade. Isso pode substituir a acumulação desordenada de assuntos, típica das piores instituições especializadas ao nível de estudos superiores.

O trabalho que se propõe o curso de realização toca também, inevitàvelmente, outras disciplinas. Procedemos actualmente a uma reconstrução fundamental dos cursos de fotografia, essencialmente baseada sobre estes princípios, experimentados e elaborados durante estes últimos anos. Pela primeira vez na existência do Instituto se estabeleceu a amizade e cooperação entre as duas disciplinas, com base numa concepção teórica unificada dos te-

mas ensinados e dum método unificado de investigação e de ensino. Pela primeira vez, com as forças combinadas das duas disciplinas, a questão da qualificação profisional do operador foi elevada ao nível de criação altamente qualificada, diferindo nisso da atitude — lembramo-nos muito bem dela aqui e no Ocidente ela mantém-se inalterada — que consiste em tratar o operador como um «técnico» destituído de personalidade e de qualquer iniciativa criadora.

A primeira dificuldade encontrada na maior parte dos estudantes foi o baixo nível de cultura geral, quando da sua admissão. Não é que não se possa remediar essa falha. Talvez mais que em qualquer outro domínio artístico, essa cultura geral e essa base de cultura artística são indispensáveis para a realização. As suas múltiplas facetas exigem noções de base em variadíssimos domínios. Esse é um dos mais graves problemas que se põem aos nossos jovens.

Se olharmos a biografia dos artistas que se tornaram célebres no domínio das artes cinematográficas, a primeira coisa que nos toca sempre é uma frase deste género: «Quando criança, frequentavam a sua casa muitos actores, escritores, artistas...», «a criança cresceu num ambiente em que se dava uma grande importância à arte e seus problemas», «em seguida viveu com um tio que era grande apreciador de arte e de antiguidades», «desde a

mais tenra idade se familiarizou com o desenho e a música ...», etc.

Ora, os nossos jovens artistas não tiveram tal infância. A sua mãe não fez as honras dum salão literário. O pai não patrocinou as musas. Ao longa dos anos mais duros a sua mãe trabalhou heròicamente numa fábrica. A sua adolescência foi envolvida pela desordem que acompanha a obra de liquidação. O jovem ràpidamente se encontrou mergulhado numa atmosfera febril de construção, de liquidação de carências, de liquidação do inimigo de classe. Teve uma experiência directa, preciosa, adquirida na sua participação na mais notável actualidade socialista. Não teve tempo de estudar a fundo Tolstoi e Dickens, como os futuros poetas de gerações precedentes, cujas biografias contam como devoravam toneladas de livros «proibidos» existentes na biblioteca do avô.

Começando com as carícias quentes das musas, ternamente inclinadas sobre os seus berços, a narrativa da vida dos grandes artistas prossegue com noites passadas em branco, consagradas a orgias de leituras, mal digeridas, à luz da candeia e na idade adulta encarniçam-se a armazenar conhecimentos e cultura, lamentando o tempo perdido na infância em que não podiam adquirir estes alimentos.

E contudo não o podemos evitar. Somos obrigados a passar noites em claro e longas horas de estudo. Quantos mais conhecimentos

adquirimos na juventude, menos nos fatigamos mais tarde. De qualquer modo devem adquirir-se estes conhecimentos. É indispensável e necessária uma acumulação elementar de saber para quem deseje exprimir o que existe, por esta ou aquela via. Sem tais bases culturais ser-se-á condenado a um balbuciar digno de dó, que pode ser suficiente em circunstâncias fáceis, mas que se revela lamentável quando se trata de fazer face às exigências de um país socialista em expansão.

Que devemos fazer? Como começar? Não existem as condições dum enriquecimento cultural tão empírico. Não podemos reedificá-las. Além disso, na sua forma tradicional são pràticamente inúteis na hora actual. Vemos muitos estudantes, ou antes, víamos estudantes que viviam desde a mais tenra idade na companhia de Bach e Beethoven, de Briusov e de Blok. Tanto melhor para eles, pederíamos dizer. Mas estes pombinhos têm tendência para tomar os primeiros lugares sem se preocuparem com os que vêm de uma fábrica ou de uma quinta sem nunca ter lido Balzac ou Mark Twain. Ora, é surpreendente constatar até que ponto a «verdade» se situa quase sempre do lado destes últimos.

Mostram força criadora, energia e originalidade na investigação, mesmo quando têm menos vezes a nota de «notáveis disposições para a aprendizagem» ou de «progressos rápidos». Estes jovens dotados de espírito criador, re-

presentantes da jovem classe que tomou o poder, podem, também, apoderar-se da fortaleza do saber. A sua criação pode ser mais profunda, mais rica de seiva, mais original e mais forte que a daqueles a quem, mau grado todos os artifícios de que se gabam, faltam esses elementos essenciais de vitalidade. E isto que afirmo é produto de vários anos de trabalho com a juventude soviética.

Mas a falta de cultura incomoda ao mesmo tempo o aluno e o professor. Constitui um obstáculo para o avanço da instrução. Atrasa as possibilidade de consolidação das matérias na memória e nos sentidos através de associações. Não podemos reproduzir o ambiente cultural duma infância numa família «culta» ou «aristocrata». Mas existem outros meios. Foi a sociedade socialista que se tornou a nossa verdadeira família. Graças a um sistema de organismos sociais, pode constituir um conjunto que substitua este terreno fértil, necessário tanto à germinação da semente como ao desenvolvimento dos sentidos, para formar o espírito de todo aquele que é chamado a criar no futuro valores culturais e artísticos.

Trata-se, evidentemente, de assegurar este conjunto no que toca aos primeiros passos da educação orientada para as artes. E da criação de laços entre os estudos primários e secundários onde, ao mesmo tempo que os elementos de cultura geral, se poderia dar a um

ser dotado de disposições artísticas o mínimo necessário de informações e conhecimentos.

Seria preferível repôr em actividade, de acordo com um programa metòdicamente organizado, este tipo de escolas especializadas para os jovens dotados para as artes, crianças ou adolescentes que, embora por vezes de um modo caprichoso e esporádico, não deixaram de se revelar durante os primeiros anos da revolução.

Tais escolas, primeiros rudimentos de educação artística, poderiam levar os jovens a um nível aproximado daquele que os colégios técnicos visam, mas com um programa tendendo para uma especialização sobretudo criadora.

Se os alunos dos ramos técnicos no final dos estudos estão perfeitamente informados de todas as subtilezas requeridas no domínio da técnica, os que são dotados para as artes deveriam possuir uma certa soma de noções no domínio das humanidades e uma prática elementar de artes gráficas, música, movimento, etc., susceptíveis de serem úteis para o prosseguimento desta ou daquela arte. Em tais escolas não é necessária a especialização, nem a deve haver; basta que os alunos sejam preparados culturalmente, visando estudos superiores de arte, arquitectura, literatura, música ou cinema.

Em seguida, para os estudos cinematográficos, o aluno deverá contar normalmente com

quatro anos de universidade. No momento da sua admissão não se esperam dele conhecimentos precisos de óptica nem de foto-química. Terá tempo de se ocupar disso mais tarde ou no curso de realização ou no curso de fotografia.

Mas, a partir do segundo ano do Instituto, descobre-se imediatamente que o aluno não leu nem «As almas mortas» nem «O Pai Goriot» (conheço casos desses no Instituto). E poder-se-ia evitar o espectáculo vergonhoso dum estudante, debitando em frases impecáveis uma história da literatura, contendo apreciações marxistas sobre este ou aquele fenómeno sociológico - literário, para descobrir que, de facto, ele nunca leu — nem sequer viu — as obras de que acabou de falar com tanta eloquência. Estes exemplos são também frequentes no Instituto. Se as nossas mais altas esferas quisessem reorganizar o estudo da geografia e da história e alargar estes princípios a domínios ainda não regulamentados, os alunos não teriam de recorrer a semelhantes subterfúgios.

Quatro anos de estudo, conforme o programa revisto e aumentado dos trabalhos práticos do nosso Instituto segundo tais princípios, seriam mais que suficientes para formar pessoas realmente qualificadas para a profissão de realização. Bastaria mandá-los experimentar as suas primeiras armas para os pôr

à prova antes da «ordenação» final, com o título de realizador.

Há ainda um terceiro nível, não ainda absolutamente necessário mas que é preciso ter em conta para aqueles que desejam atingir o grau mais elevado de qualificação pela especialização no estudo científico dos problemas cinematográficos: é o nível da academia.

Aí, nós encontramos mais do que aquisição de conhecimentos; é o lugar onde nos podemos entregar a um trabalho activamente criador, instrutivamente experimental e experimentalmente científico. A experiência prática, adquirida até aqui ao acaso, poderia ser transmutada para os termos duma investigação colectiva, efectuada com um equipamento de laboratório, numa generalização metodológica. Daí poderiam surgir dados que fariam progredir o conhecimento e o estilo do cinema soviético. Dois anos de tal trabalho experimental em estúdio, ao mesmo tempo que a familiarização com as ideias mais recentes em matéria de criação e de teoria, de descobertas e de êxitos técnicos, seriam uma excelente preparação para os trabalhadores mais altamente qualificados e poderia conduzir a nossa cultura cinematográfica a um nível nunca até aqui atingido.

Aí se poderia realizar o slogan da indivisibilidade da teoria e da prática, que é necessária a uma tal base de criação, ligando a Academia à fábrica que produz o filme. Uma aca-

demia deste tipo tornaria possível àqueles a quem os anos demonstraram a necessidade de capacidade teórica e de síntese participar na organização científica das perspectivas que decorrem dos problemas presentes do cinema.

Estes três níveis de laços, com o objectivo da formação cultural dos trabalhadores do cinema, permitiriam, quanto a mim, responder ao problema da criação de quadros de base da profissão cinematográfica. Os meninos prodígio e as pessoas naturalmente dotadas poderiam encontrar sempre o meio de inserção num destes três níveis, de acordo com as suas capacidades e disposições, participar neste vasculhar de conhecimentos, com vista ao seu trabalho futuro.

É assim que se traça o futuro. Assim que, por aproximações sucessivas, nestes últimos anos da sua formação e do seu desenvolvimento, evoluiu o nosso Instituto nas suas formas e objectivos.

E isto fornece-nos um resumo aproximado das perspectivas para que ele tende.

(1934)

Em 1935 realiza-se o 1.º congresso dos trabalhadores do cinema russo, congresso esse em que Eisenstein, que presidia às sessões, é vivamente criticado. Nele é agraciado com a ordem de artista emérito da União Soviética, condecoração de 4.ª ordem, enquanto outros, entre os quais Choumiatsky, Pudovkine, S. e G. Vassiliev, Trauberg (Ordem Lenine), Alexandrov, Dziga Vertov e Pletnev (Ordem da Bandeira Vermelha) recebem altas distinções.

Das críticas que lhe eram feitas as mais importantes referiam-se ao seu isolamento em relação à vida soviética e ao facto de não realizar filmes.

Foi assim que, a partir de um argumento de Ryechevsky, estabeleceu, com a colaboração de Isaac Babel, uma sequência para um novo filme, agora sonoro, sobre o papel dos jovens Pioneiros na colectivização da agricultura. Essa sequência e o material filmado foram duramente criticados por Choumiatsky, o que o levou a elaborar uma nova sequência e a reiniciar os trabalhos de rodagem do filme. Novas críticas surgem e as filmagens são definitivamente interrompidas. Após uma reunião com outros cineastas acerca das críticas feitas e da decisão tomada, Eisenstein escreveu o texto seguinte, publicado em Abril de 1937.

OS ERROS DO PRADO DE BEJINE

Como foi possível, dez anos depois do triunfo do *Couraçado Potemkine,* o insucesso do *Prado de Bejine?* Qual a causa da catástrofe dum filme em que trabalhei durante mais de dois anos? Qual o ponto de vista errôneo que, apesar da honestidade de sentimentos e da dedicação posta na obra, conduziu a mascarar a realidade, originando, por isso, uma produção pollticamente inconsistente e, portanto, sem valor artístico?

Muitas vezes me interroguei acerca disto e, depois de um repetido exame pessoal, comecei a ver e a compreender.

O erro está enraizado numa profunda ilusão intelectual e individualista, uma ilusão que, começando por pequenas coisas, pode, depois, conduzir a grandes erros e a resultados trágicos.

Trata-se de uma ilusão que Lenine constantemente denunciou, uma ilusão para que Esta-

line infatigàvelmente chama a atenção — a ilusão de que alguém, sòzinho, fora do seio da colectividade, possa realizar uma obra verdadeiramente revolucionária.

Eis a origem do meu erro. E é esta a primeira coisa de que devo tomar consciência no meu esforço para explicar as insuficiências fundamentais, tanto da minha obra presente como da passada.

A ilusão intelectual foi a principal causa dos erros e dos desvios quixotescos que me afastaram da maneira correcta de apresentar as questões e de lhes responder. Estes desvios individuais conduziram a uma deformação política dos acontecimentos descritos e a uma falsa interpretação política do tema.

Sentimentos revolucionários não amadurecidos que deveriam, desde há muito, ter dado lugar a uma consciência bolchevique disciplinada, são causas de erros que, subjectivamente falíveis, se tornam objectivamente perigosos, apesar das intenções e dos objectivos positivos.

Isto explica o que me aconteceu no meu modo de compreender o realismo.

Pelas minhas características pessoais, sou muito dado à generalização. Mas é essa a generalização que a doutrina marxista do realismo nos ensina a compreender? Não. Porque, na minha obra, a generalização destrói o indivíduo. Em vez de partir do concreto e do particular, a generalização perde-se na pura abstracção. No *Potemkine* isso não acontecia. A sua força

reside precisamente no facto de, através de um único episódio, ter conseguido dar uma apresentação generalizada da Revolução de 1905, do «ensaio geral» da Revolução socialista de Outubro. Este episódio encarnava tudo o que era típico desta fase da história da luta revolucionária. O próprio episódio era típico em si e a sua interpretação revelou-se característica da luta no seu conjunto. Isso foi bastante facilitado, uma vez que *Potemkine* foi, na sua origem, concebido como um episódio de uma grande epopeia de 1905 e, depois, se tornou um filme independente, que absorveu (...) o panorama.

Isso não aconteecu com o *Prado de Bejine*. O episódio que constitui o seu centro — episódio dramático — não é, de maneira nenhuma, característico. Um Koulak mata o filho, um Pioneiro; trata-se de um episódio possível mas, de modo algum, de um episódio típico. É, pelo contrário, um episódio excepcional, único e não característico. No entanto, uma vez situado no centro da sequência cinematográfica, adquire uma significação independente, generalizadora, que se basta a si própria. Esta anomalia deforma a imagem da guerra civil no campo, obscurecendo-a, através dos objectivos mórbidos do pai «executando o filho», o que corresponde mais ao tema do «sacrifício» de Isaac por Abraão, que aos temas respeitantes às últimas batalhas para a consolidação final do sistema vitorioso da agricultura colectivizada

que deveriam interessar os espectadores soviéticos. Eis porque a primeira versão era absolutamente insatisfatória, porque tratava este episódio como qualquer coisa de essencial e de fundamental.

Na segunda versão da sequência cinematográfica, em vez de tornar o drama entre o pai e o filho uma «coisa em si», tentámos apresentá-lo como um episódio integrado no curso geral da luta de classes na aldeia.

Isso não foi feito de um modo aprofundado e consequente. Não se deu nenhuma ruptura completa com a concepção original da sequência cinematográfica nem com a interpretação do realizador.

Tendo sido mal apresentado o aspecto social da situação, seguiu-se inevitàvelmente uma interpretação psicológica errónea. O problema psicológico do pai que mata o filho tornou-se o centro de interesse. E este problema generalizado reduziu a segundo plano a tarefa principal, a descrição da luta dos Koulaks contra as quintas colectivas.

A situação resolveu-se por uma abstracção psicológica sem qualquer relação com a busca realista da verdade.

A primeira versão nega ao pai qualquer espécie de atributo humano; o pai-besta é rígido e pouco convincente. A segunda versão vai cair no extremo oposto: traçando o «drama humano» do pai que mata o filho, afasta-se do ódio de classe do Koulak, em que a raiva

desmedida contra o socialismo não hesita mesmo perante o assassínio do próprio filho.

Esta concepção psicológica, abstracta da realidade, conduz a um ponto de vista político impreciso; o ódio do inimigo desaparece, os matizes psicológicos reduzem o tema ao do assassínio do filho pelo pai «em geral».

Os erros da generalização em ruptura com a realidade particular produzem-se, da mesma maneira gritante, nos métodos de apresentação do tema.

O primeiro consiste em ter desligado as ideias do personagem que as tem e as encarna.

Conduzindo isso à sub-estimação do elemento humano tal como a uma atitude negligente para com o criador da imagem humana no filme, o actor.

Em seguida, a atenção prestada às pessoas não é determinada pela importância do seu papel ideológico, mas pelo seu interesse como personalidades.

A imagem do Koulak animalesco, posta em primeiro plano, é desproporcionada. O chefe do comité político é impreciso, pálido e pomposo. E ao mesmo tempo o herói do filme — o pioneiro da aldeia — toma proporções sem qualquer espécie de relação com a sua verdadeira importância social.

Isto resulta da impressão de que a luta de classes na aldeia é obra apenas dos pioneiros e, no filme, dum único pioneiro (sobretudo na primeira versão).

O mesmo acontece em relação à progressão artística do filme. Uma vez que a atenção não é totalmente centrada num homem, no seu carácter, na sua acção, o papel dos meios acessórios e auxiliares torna-se excessivo. Daí a hipertrofia dos cenários: um antro em vez de uma cabana, as relações de perspectiva e os efeitos de iluminação deformadores. Cenários, efeitos cénicos, iluminação — ou, por outras palavras, o cenário em vez do actor. Isto também é válido para os personagens: a imagem substitui o actor. Não é um rosto vivo mas uma mascára, são os extremos duma «tipificação» generalizada, separada do rosto vivo. É uma imagem estática que se assemelha a um gesto rígido.

Estes elementos que justamente foram submetidos a uma rigorosa crítica, particularmente na primeira versão do filme, derivam em absoluto dos postulados enumerados no início.

Escrevo isto com severidade porque durante os dois anos em que trabalhei, com a ajuda da crítica constante dos responsáveis da indústria cinematográfica, tinha tomado uma direcção que me permitiria superar estes elementos. Mas não consegui superá-los totalmente. Os que viram todas as sequências do filme, das primeiras cenas à última, notaram um nítido progresso para o realismo e as cenas «de noite» testemunham já, por parte do autor, o abandono da posição defeituosa de que partira na primeira versão.

Uma generalidade exagerada, desligada do particular e do real, arrasta inevitàvelmente todo o sistema de imagens para a única direcção possível — para as figuras e associações mitológicas estilizadas. O sangue e a carne e os numerosos aspectos do choque trágico foram reduzidos a um melodrama em dois tons. O «preto e o branco».

A realidade do conflito de classes foi transformada numa luta cósmica generalizada entre o «bem e o mal». Seria errado pensar que o autor procurou conscientemente um «mito». Novamente vemos como a incapacidade de adesão de modo consequente ao método de apresentação realista e a incapacidade em dominar este método na prática, conduzem muito para além das fronteiras da estética e dão à composição uma significação política falsa.

A quem devem atribuir-se, pois, os erros? Pode dizer-se que um erro político resulta de um método de criação defeituoso? Claro que não. Os erros no método de criação provêm dum erro de natureza filosófica.

Os erros filosóficos conduzem a erros de método. Os erros de método conduzem objectivamente ao erro e ao desleixo políticos.

Isso pode ser explicado lògicamente por qualquer artista mais ou menos inteligente do nosso país, incluindo eu próprio; no entanto, foi necessária a crítica rigorosa a que o catas-

trófico *Prado de Bejine* foi submetido, tanto na imprensa como nas reuniões dos trabalhadores da indústria cinematográfica soviética, para mo fazer não só compreender como também sentir.

Um exame detalhado de todas as cenas revelou-me um mau método de abordagem do tema. A crítica dos meus camaradas ajudou-me bastante.

O que é que conduziu a isso? O facto de não ter conseguido mostrar as causas primeiras e as circunstâncias reais da luta de classes na aldeia. As situações, no filme, não provinham destas causas nem destas circunstâncias. Pelo contrário, as situações do filme eram tomadas «em si». Tudo isso, em conjunto, não podia produzir o efeito revolucionário positivo que o autor procurava. Pelo contrário, é plausível que erros desta natureza possam objectivamente produzir o efeito oposto e levar a perder o direito à simpatia dos nossos espectadores. Somados a isso, os erros de método intensificaram os efeitos e conduziram à apresentação não realista da maior parte (à excepção parcial do último terço da nova versão que mostra uma melhoria do método). Mesmo sem ver o todo podemos tirar esta conclusão da sequência cinematográfica e da história, a partir dos planos separados.

Todos os que tomaram parte na realização da obra deram provas de negligência política. O trabalho teve de ser interrompido. Planos

adicionais e novas tomadas de vista não o poderiam salvar. Vejo agora, claramente, o erro, não só das diferentes partes mas também da concepção de conjunto. Esta concepção falsa estava contida na sequência cinematográfica, mas a interpretação do realizador não se revoltou contra ela, continuando a repetir os erros iniciais, mesmo na segunda versão.

A discussão sobre o *Prado de Bejine* levou a aprofundar ainda a questão fundamental: como pôde acontecer que uma incorrecção gritante da concepção se tenha desenvolvido na produção?

Vou explicar isso simples e directamente. Eu encontrava-me um pouco afastado da vida. Nos últimos anos tinha sido completamente absorvido pelo meu trabalho com os jovens, consagrando toda a minha energia ao ensino no Instituto de Cinematografia. Ora este trabalho circunscrevia-se às quatro paredes da escola, sem um grande contacto criativo com as massas, com a realidade.

O décimo quinto aniversário da cinematografia soviética sacudiu-me vigorosamente. Em 1935 mergulhava alegremente no meu trabalho. Mas o hábito da introversão e do isolamento já estava profundamente enraizado em mim. Trabalhava subjectivamente no interior do meu círculo restrito. Trabalhava num filme que não era carne e sangue da nossa realidade socialista, mas sim tecido de imagens abstractas desta realidade. Os resultados foram claros.

Ora, o desenvolvimento duma crítica rigorosa, isto é, de uma crítica verdadeiramente bolchevique, crítica fraterna, destinada a ajudar, a corrigir e não a destruir, e também as observações dos trabalhadores do colectivo do Estúdio de Moscovo pouparam-me o pior — evitaram-me o azedume depois dos meus erros do *Prado de Bejine*. O colectivo ajudou-me primeiro a ver esses erros, os erros de método e os erros respeitantes à minha conduta social e política. Tudo isso esbateu a tristeza natural experimentada, frente ao insucesso de dois anos de trabalho consagrados a uma obra a que dei tanta força, amor e esforços.

E porque estou eu firme e confiante? Compreendo os meus erros, o significado da crítica, da auto-crítica e do auto-controle que se utilizam em todo o país, conforme as decisões da sessão plenária do Comité central do partido comunista da União Soviética tomadas em Fevereiro de 1937.

Sinto ardentemente a necessidade profunda de corrigir totalmente os erros do meu ponto de vista, de enraizar um novo ser em mim, e a necessidade do domínio completo do Bolchevismo, de que falou o camarada Estaline durante essa sessão.

E é à luz de tudo isso que me encontro em face da questão: como posso consegui-lo o mais completa e o mais profundamente possível, da maneira mais responsável?

Desligado das tarefas e perspectivas práticas e concretas, isso é-me impossível. Que devo fazer?

Devo trabalhar sèriamente na minha própria perspectiva e procurar uma maneira profundamente marxista de encarar os novos temas. Mais precisamente, devo estudar a realidade e o homem novo. Devo guiar-me pela escolha minuciosa e sólida da sequência cinematográfica e do tema.

O tema da minha obra só pode ser dum tipo: heróico em espírito, militante pelo conteúdo e popular pelo estilo. Quer a sua matéria a situe em 1917 ou em 1937, servirá a marcha vitoriosa do socialismo.

Preparando a criação de tal filme, vejo o caminho através do qual me despojarei dos últimos traços de individualismo anárquico, tanto na minha perspectiva como no método de criação.

O Partido, a direcção da indústria cinematográfica e o colectivo dos trabalhadores do cinema ajudar-me-ão a criar novos filmes necessários e conformes à vida.

(1937)

Em Janeiro de 1938, Choumiatsky, cujo plano de reestruturação da indústria cinematográfica vinha falhando ano após ano, é afastado da direcção da mesma, assim como a maior parte dos que nela ocupavam altos cargos.

Dentro de um vasto plano de filmes dedicados aos construtores e unificadores da Rússia e em relação com a ameaça nazi, Eisenstein começa a trabalhar no seu filme Alexandre Nevsky, *a partir de um argumento seu e de P. Pavlenko. Este filme em que trabalha com Tissë como operador e Prokoviev como compositor, receberá em 1941 o Grande Prémio de Estado. Em 1939 Eisenstein recebe a Ordem Lenine e recebe o título de «Doutor em Artes», o mais alto grau científico em artes, sem defesa de tese. É também nomeado director artístico dos estúdios Mosfilm. Convidado algum tempo depois para encenar a ópera de Wagner* Valquíria *interrompe durante um período a sua actividade cinematográfica. Sobre este trabalho escreve o artigo «A encarnação do mito».*

Começa em seguida a trabalhar no seu próximo filme Ivan, o Terrível.

COMO FOI REALIZADO IVAN, O TERRÍVEL

Começamos a trabalhar no argumento de «Ivan, o Terrível» em 1941, antes da guerra e em 1945 prosseguimos o nosso trabalho empreendendo a segunda parte do filme. A realização deste foi árdua. A personalidade de Ivan e o seu papel histórico tiveram de ser estudados a fundo.

O principal objectivo de Ivan foi criar um Estado soberano, poderoso e centralizado, que substituísse os principados feudais, dispersos, hostis entre si. Lançou as bases de um poder vasto e poderoso. É por ele ter feito franquear à nossa pátria esta etapa histórica que sentimos o maior respeito pela memória daquele que foi um dos fundadores da Rússia. É interessante confrontar as opiniões dos dois últimos séculos no que respeita a Ivan, o Terrível; Pedro, o Grande tinha-o na mais alta estima mas depois do seu reino a atitude mudou.

Os descendentes dos senhores feudais, que Ivan reduziria a nada, recusavam-se a aceitar a ideia de um poder unificado e não temiam recorrer à perfídia e à conspiração. Eles, que preparavam secretamente o terreno para uma invasão da Rússia pelos seus vizinhos do Oeste, tomaram o céu por testemunha da crueldade do czar moscovita sedento de sangue. Qualificaram de «interesses pessoais» as medidas rigorosas de Ivan e a sua inexorável firmeza e perseverança em proteger os interesses nacionais. Apresentaram-na como uma crueldade insensata e um desejo demente de luta contra os Boiardos [60].

Esta falsificação da perspectiva histórica deve-se em grande parte à influência que desonra e destrói todo esse elemento nacional que nos é tão querido, à influência alemã e à dos traidores que não hesitaram em aliar-se com esses inimigos do nosso país. Os principais elementos da campanha contra Ivan foram tirados do diário do príncipe Kurbsky, traidor que se passou para o lado dos Lituanos com os alemães Tanb, Krise e Staden que tinham sabido conquistar a confiança do czar moscovita e acumular informações para facilitar a invasão da Rússia.

Estes escritos, que tiveram tão grande influência da interpretação histórica e artística de Ivan, longe de constituirem imparciais «imagens do passado» eram pérfidos instrumentos de propaganda com o intuito de suscitar o

ódio em relação ao Estado moscovita e o desacreditar aos olhos do Ocidente.

No entanto, os espíritos mais avnçados e mais brilhantes do séc. XIX tinham na mais alta consideração o papel histórico de Ivan, o Terrível. Pouchkyne e Lermontov tinham-no em grande estima, tal como Bélinsky que, na sua crítica da obra *A História da Rússia posta ao alcance de todos* criticava o seu autor Polevoï por ele considerar Ivan não um génio mas apenas um homem notável.

Foi preciso o triunfo da Revolução Soviética para que as múltiplas actividades de Ivan, o Terrível pudessem ser compreendidas e interpretadas sob o seu verdadeiro aspecto.

O nosso povo, bem antes da actual guerra, tinha-se interessado por esse passado de que José Estaline nos inculca contìnuamente o respeito. Esta tendência traduziu-se no cinema por uma série de filmes a respeito dos defensores heróicos e dos construtores do nosso império: Alexandre Nevski, Pedro, o Grande, Mime e Pojarsky [61].

Em «Ivan, o Terrível» pintamos o czar de mais como homem da sua época.

A grandeza do nosso assunto exigia meios de realização grandiosos.

Os pequenos detalhes foram relegados para segundo plano e tudo foi subordinado à ideia central da luta da Rússia para se tornar uma grande potência. Nesses combates Ivan perdeu os que lhe eram mais próximos e mais queri-

dos. Entre esses, alguns, que não conseguiram compreender os seus objectivos, desligaram-se dele; outros foram levados a erguer-se contra ele; outros ainda sucumbiram a seu lado durante a luta.

Todos estes elementos são os de uma tragédia e é neste sentido que o filme foi realizado contra métodos tradicionais tanto no estrangeiro como no nosso país. É costume tentar criar um personagem, um herói histórico «acessível», pintá-lo como um ser vulgar dotado das características humanas de qualquer outro ser, apresentá-lo em camisa e barrete de dormir.

Mas para Ivan quisemos proceder de outro modo. Desejávamos comunicar-lhe antes do mais um sentimento de majestade e isto conduziu-nos a adoptar formas majestosas. Fizemos falar os actores com entoações medidas. Muitas vezes o diálogo é acompanhado por música e empregamos várias vezes coros. A ideia principal, que é a de realizar um Estado poderoso, domina o comportamento do czar.

Os detalhes secundários dos caracteres dos outros personagens foram passados em silêncio; pelo contrário, os seus traços dominantes — em particular a sua hostilidade ou lealdade em relação ao objectivo perseguido por Ivan — foram cuidadosamente postos em relevo. Daí que alguns desses caracteres, tomados individualmente, possam talvez aparecer como parciais.

Mas torna-se necessário considerar que eles devem ser encarados como um todo, nas suas relações com a causa à qual Ivan consagrou a sua vida.

Não podem ser tomados à parte, tal como o motivo executado por um instrumento não pode ser isolado da orquestra inteira: de facto, o significado dos seus actos individuais revela-se apenas no conjunto das relações desses actos entre si. Não podem também ser encarados independentemente do conjunto plástico e musical em que se integram. A estes respeito é preciso render homenagem ao profundo sentido artístico de que dão prova os actores, os admiráveis operadores A. Moskvin e E. Tissë [62], tal como Sergei Prokofiev cuja esplêndida música nos desvenda todos os detalhes do movimento trágico e íntimo da acção.

Todos os nossos esforços tenderam a comunicar aos espectadores o sentimento do poderio grandioso do Estado russo. É por isso que as casas são enormes, que os tectos atingem uma altura considerável, que os brocados, as peles, as jóias brilham e cintilam e que os coros potentes dos antigos cânticos litúrgicos ressoam com solenidade.

No séc. XVI a Rússia era considerada uma terceira Roma. Essa magnificência russa provocava o espanto dos estrangeiros.

Não procurámos atingir uma minuciosa restauração dos detalhes documentais, sendo o nosso objectivo principal criar essa impressão

de majestade, de força e de poder que caracterizava a Rússia de Ivan IV.

A primeira parte do filme está presentemente concluída. Enquanto a realizávamos, penetrando no mais profundo no nosso país, trabalhando neste tema dum passado longínquo, todo o nosso grupo de actores, de operadores, de directores viviam a vida intensa de todo o país. Compreendemos que a nossa contribuição à causa nacional era pôr todo o nosso amor, todas as nossas aspirações, toda a nossa energia nesta obra que nos fora confiada, era também fazer reviver na tela o passado do nosso país, traçar o retrato viril de um grande homem que amou a sua pátria com um amor profundo e que lhe consagrou com fervor toda a sua força, toda a energia do seu espírito e da sua vontade.

(1945)

O projecto de Ivan, o Terrível *comportava, na sua versão final, três partes que seriam três filmes a exibir isoladamente. Isto nem sempre foi muito claro pois o próprio Eisenstein tão depressa referia o projecto como sendo constituído por duas como por três partes. A 1.ª parte foi exibida em 1945 e em 1946 receberá o Grande Prémio de Estado.*

A 2.ª parte, cuja montagem termina em 1946, será alvo de várias críticas, a primeira das quais no Pravda, *num artigo em que também outros filmes eram criticados. Estas críticas foram retidas durante algum tempo devido ao fraco estado de saúde de Eisenstein que há muito sofria de perturbações cardíacas e se encontrava internado numa clínica. Após a sua saída, Eisenstein escreveu o artigo seguinte, na forma de uma carta aos directores da revista* Cultura e Vida, *e escreveu uma carta a Estaline que o recebeu a ele e a Nikolai Tcherkassov (actor que desempenhava o papel de Ivan). Após essa conversa ficou estabelecido que Eisenstein reelaboraria a 2.ª parte do filme conjuntamente com a prevista 3.ª parte. No entanto a sua saúde precária impediu-o de se dedicar tanto a isso como ao próximo filme que lhe estava atribuído, um filme em três partes sobre a vida de Estaline intitulado* Cáucaso, Moscovo, Vitória.

TRAÍ O SENTIDO DA VERDADE HISTÓRICA

É difícil imaginar uma sentinela que se perca de tal modo na contemplação das estrelas ao ponto de esquecer o seu posto. É difícil imaginar um condutor de carros de combate imerso na leitura de um romance de aventuras enquanto à sua volta ferve a batalha. É difícil pensar que possa existir um operário metalúrgico que, em vez de prestar toda a atenção à massa fundente que corre para as formas, se distraia do seu trabalho para seguir as imagens da sua fantasia. Seriam uma má sentinela, um mau condutor, um péssimo operário. Mas sobretudo cada um deles seria um mau soldado.

No exército soviético e na massa operária russa não existem maus soldados.

Parece pois impossível que durante o duro período em que deveríamos dar a prova mais severa da realidade soviética se tenham descoberto na frente de batalha da literatura e da arte maus e indignos soldados.

Lendo e relendo a resolução do Comité Central do Partido sobre o filme *Ivan, o Terrível*, detenho-me no problema que ela propõe: «Como é possível explicar os numerosos casos de produção de filmes errados ou falsos? Como puderam realizadores soviéticos com a fama dos camaradas Lukov, Eisenstein, Pudovkin, Koziltzev e Trauberg errar, quando no passado criaram filmes de tão grande valor artístico?».

Não posso deixar este problema sem resposta.

Em primeiro lugar falhamos porque, no fervor da criação soviética do nosso trabalho, nós, artistas, esquecemos durante algum tempo as grandes ideias que a nossa arte tem por missão servir. Alguns de entre nós esqueceram a luta incessante contra o nosso ideal e a nossa ideologia comunista que continua a travar-se em todo o mundo. Perdemos de vista durante algum tempo a honrosa tarefa de uma educação militante que cabe à nossa arte durante os anos de duro trabalho de construção da sociedade comunista na qual todo o povo está empenhado. O comité central chamou-nos justamente a atenção para a necessidade de o artista soviético não encarar os seus trabalhos com uma atitude leviana ou irresponsável. Os trabalhadores do cinema deveriam estudar profundamente tudo aquilo que empreendem. O nosso principal erro reside em não ter satisfeito estas exigências no nosso trabalho criador.

Como uma sentinela pouco vigilante, apegámo-nos ao insignificante e às coisas secundárias, esquecendo as principais e abandonando, assim, o nosso posto. Esquecemos que o principal em arte é o conteúdo ideológico e a verdade histórica. Como um mau operário metalúrgico, permitimos, de ânimo leve, que a corrente preciosa da criação se derramasse na areia e se dispersasse por linhas secundárias, pessoais e temporárias. Isto acarretou-nos vícios e erros nas nossas criações.

Um aviso severo e oportuno do comité central evitou que os artistas soviéticos continuassem nesse caminho perigoso e fatal que os conduziria a uma arte pela arte, vazia de conteúdo ideológico e à degradação do espírito criador.

A resolução do comité central lembra-nos com novo vigor que à arte soviética foi dado um dos lugares mais honrosos na luta decisiva contra a ideologia sedutora do mundo burguês. Toda a nossa obra se deve subordinar aos deveres que essa luta impõe.

Na segunda parte de *Ivan, o Terrível* deturpamos certos factos históricos, o que tira o valor ao filme e o torna viciado do ponto de vista ideológico.

Sabemos que Ivan era um homem possuidor de forte vontade e de um carácter firme. Será que isso exclui, quando se pretende caracterizar o personagem, a evocação da possibilidade de algumas dúvidas? É difícil acreditar que

um homem que realizou actos inauditos e sem precedentes na sua época nunca se detivesse na escolha dos meios e nunca tivesse tido dúvidas acerca do modo de agir num ou noutro momento. Teriam essas dúvidas eventuais lançado na sombra o papel histórico de Ivan, personagem histórico, tal como foi mostrado no filme? Seria possível que a essência desse poderoso personagem do século XVI residisse nessas dúvidas e não numa luta em compromisso contra elas, no sucesso imperecível da sua actividade política?

O centro da nossa atenção é, e deve ser, Ivan, o construtor, Ivan, o criador de um poder russo novo, poderoso e único, Ivan, o destruidor inexorável de tudo aquilo que resistia à sua marcha para o progresso... Traí o sentido da verdade histórica nesta 2.ª parte. Detalhes privados sem importância e não característicos puseram na sombra o objectivo principal. O jogo de dúvidas foi passando lentamente para primeiro plano e o carácter dominador do czar e o seu papel històricamente progressista desapareceram do campo da nossa atenção. O resultado está patente na impressão falsa e errónea da imagem de Ivan. A resolução do comité central acusando-me de uma má representação que desfigura a verdade histórica diz que, no filme, Ivan é apresentado como «fraco e indeciso, algo que nos faz lembrar Hamlet». Isto é sòlidamente documentado e justo.

Algumas das impressões, històricamente erradas, sobre a época e o reino de Ivan, o Terrível, que afloram no meu filme, encontravam-se muito espalhadas na literatura pré-revolucionária. Isto é particularmente exacto no que respeita à apresentação no filme da guarda pessoal do Czar (oprichniki).

As obras clássicas do marxismo sobre as questões de história esclareceram o aspecto progressista da acção da guarda pessoal de Ivan. À sua luz, não teria sido difícil afastar a falsa interpretação dada pelo príncipe traidor Andrea Kurbsky nos seus escritos e desmascarar as descrições tendenciosas deixadas por espiões-historiadores ocidentais, como Taube e Kruse ou o aventureiro Henry Staden. Mas foi muito mais difícil dominar os resíduos de uma apresentação puramente imaginativa dos factos, proveniente de leituras de infância, como o romance «O príncipe de prata» de Alexei Konstantinovic Tolstoi [63] ou o velho romance «Kondeyar».

No filme, os «oprichniki» progressistas foram representados como um bando de degenerados que fazem lembrar os membros da Ku-Klux-Klan. O comité central condenou, e justamente, essa grosseira deformação da verdade histórica.

Para todos os trabalhadores da arte a primeira decisão a tomar deve dizer respeito à

necessidade de pôr termo a todas as atitudes de ligeireza irresponsável em relação à sua obra, com base na resolução do comité central.

Devemos subordinar plenamente a nossa actividade criadora ao interesse supremo da educação do povo soviético, sobretudo da juventude, e não nos afastarmos nem um passo desse objectivo.

Devemos aprender e dominar o método leninista-estalinista de percepção da vida real e da história de modo tão completo e tão profundo que ele nos permita superar todos os resíduos e sobrevivências de noções anteriores que, se bem que banidas da nossa consciência desde há muito, tentam obstinada e insidiosamente infiltrar-se nas nossas obras logo que a nossa vigilância criadora diminui, nem que seja por um momento.

Isso representa uma garantia: o nosso cinema poderá eliminar todos os erros ideológicos e artísticos que pesam como um fardo na nossa arte neste primeiro ano do pós-guerra. Isso garante que num futuro muito próximo a nossa cinematografia saberá de novo criar filmes de elevado conteúdo ideológico, dignos em tudo da época estalinista.

Nós, trabalhadores da arte, devemos todos interpretar a dura e justa crítica feita ao nosso trabalho na decisão do comité central como um apelo à mais ampla, mais ardente e mais eficaz

actividade, um apelo a nós, mestres da arte, para que cumpramos o nosso dever para com o povo, o Estado e o partido soviético, criando filmes de elevado conteúdo ideológico e artístico.

Ainda durante os trabalhos de Ivan, *quando da criação de uma nova revista,* Iskusstvo Kino, *Eisenstein colabora com um artigo que, pela sua violência, valeu a toda a redacção uma censura oficial. Esse artigo é o seguinte.*

UMA VISÃO EM GRANDE PLANO

Todos sabem — se bem que muitos o esqueçam — que o cinema propõe diversas posições da câmara conhecidos pelos nomes de plano de conjunto, plano médio e grande plano.

E sabemos que estas grandezas de plano exprimem pontos de vista variáveis sobre os fenómenos.

O plano de conjunto transmite a percepção geral do fenómeno.

O plano médio coloca o espectdaor numa relação íntima com os actores que estão na tela: este tem a sensação de estar na mesma sala que eles, sentado no mesmo sofá ao lado deles, à volta da mesma mesa a tomar chá.

É finalmente, com a ajuda do grande plano (o pormenor aumentado), o espectador mergulha nas realidade mais íntimas da tela: um bater de pálpebras, uma mão que treme, uns dedos que tocam a renda de um punho... Tudo isto chama a atenção no momento desejado

para a personagem que graças a estes detalhes se dissimula ou se revela.

Se podemos ver os fenómenos num filme destas três maneiras diferentes, é também de três maneiras que podemos ver um filme na sua totalidade. Direi mesmo que é deste modo que ele *deve* ser visto.

Assim, «um plano de conjunto» pode passar pela visão do filme como um todo: da sua necessidade temática, da sua actualidade, da sua adequação às necessidades do momento, da sua apresentação ideológica correcta das questões a que se refere, da sua facilidade de acesso às massas, da sua utilidade, do seu significado combativo, do seu valor em relação à grande reputação da obra cinematográfica soviética.

Esta é, grosso modo, a apreciação social das nossas produções cinematográficas. E, fundamentalmente, é o reflexo deste ponto de vista que encontramos nos órgãos centrais da nossa imprensa.

O espectador normal, seja ele membro da Liga dos Jovens Comunistas, costureira, general, estudante na escola de Souvorov, operário do metro, académico, caixa, electricista, homem-rã, químico, piloto, tipógrafo ou pastor, vê um filme «em plano médio».

Antes de qualquer outra consideração, este espectador é sobretudo tocado pelo jogo vivo das emoções: a sua proximidade humana com as imagens na tela; quer seja tocado por uma

ideia ou por sentimentos que lhe estão próximos, pelas circunstâncias sociais do destino dum homem, nas fases da sua luta, nas alegrias do triunfo ou nos desgostos da adversidade. O homem, filmado em plano médio, simbolizaria em si mesmo esta intimidade e a proximidade do espectador com a imagem cinematográfica.

As características gerais do assunto penetram por alto na consciência do espectador. A ideia geral do acontecimento esbate-se nos sentimentos do espectador.

Confundindo-se com o herói nos acontecimentos que vê desenrolarem-se na tela, o espectador atribui um lugar secundário à importante e indispensável ideia geral que o filme apresenta.

O espectador é assim, sobretudo, arrebatado pela história, pelo acontecimento e pelas circunstâncias...

É-lhe completamente indiferente saber quem escreveu a sequência.

Vê o pôr do Sol e não a habilidade do operador. Chora com a heroína do filme e não com uma actriz que representa o seu papel bem ou duma forma medíocre.

Mergulha nas emoções da música, e muitas vezes não se dá até conta que ouve música por detrás do diálogo que o absorve.

Do ponto de vista do espectador, não pode haver uma apreciação superior a esta.

Esta só pode produzir-se totalmente com filmes de uma verdade perfeita e com um grande poder de persuação artística.

Na imprensa, o que corresponde a este ponto de vista é a notícia crítica. Neste tipo de artigo-sinopse onde não se fala de actores em certos papéis em termos de imagens fílmicas, mas sim em termos de comportamento e de destinos, que são julgados como se se tratassem de seres vivos, vivendo vidas completamente reais que teriam sido de alguma maneira lançadas acidentalmente sobre a tela, tal como qualquer outra coisa que se passasse na vizinhança do cinema.

Neste género de artigos - sinopse somos tocados pelo comportamento correcto ou incorrecto dos personagens — tomamos o partido dum personagem contra outro, procuramos uma revelação das suas motivações interiores, queremos realmente ler alguma coisa nos personagens da tela, considerados como pessoas evoluindo na verdadeira realidade.

Se tal artigo não cai na simples sinopse, pode reflectir os pensamentos de um espectador provocados pela impressão imediata da obra.

Há ainda uma terceira maneira de examinar um filme.

Não só pode haver uma terceira maneira — como a *deve* haver.

Trata-se de um exame do filme em *grande plano:* através do prisma duma análise cerrada,

o artigo «decompõe» o filme nas suas partes, resolve os seus elementos, para estudar a totalidade, exactamente como os engenheiros e especialistas estudam um novo modelo de construção no campo próprio da sua técnica.

Tal deve ser o ponto de vista dum jornal da especialidade ao analisar um filme.

Deve incluir uma apreciação do filme tanto do ponto de vista do «plano de conjunto» como do «plano médio» — mas fundamentalmente deve examiná-lo «em grande plano» — dar uma visão em grande plano de todos os elementos que o compõem.

Se bem que na visão «em plano de conjunto» possamos formular um juízo rigorosamente exacto, e mesmo impiedosamente social de um filme, e que possamos por vezes ultrapassar o simples e sumário artigo - sinopse por uma selecção penetrante e reflectida dos acontecimentos e imagens dum filme, somos também obrigados a lançar um olhar sòlidamente profissional, *crítico,* sobre as qualidades e os defeitos do seu trabalho. Devemos mostrar-nos da maior exigência para com a obra de que nos ocupamos e mesmo assim mantemo-nos longe da perfeição. Sem esta «terceira crítica» não são possíveis nem desenvolvimento, nem progresso, nem elevação contínua do nível do nosso trabalho.

Reconhecer o alto valor social de uma obra não deve servir de escudo atrás do qual se possa dissimular impunemente uma redacção

medíocre ou um enunciar defeituoso das palavras que, em qualquer julgamento dum filme, determinam também o seu valor.

O interesse do espectador pela história não deve contribuir para desculpar uma fotografia medíocre, tal como o sucesso comercial de um filme não deve atenuar a responsabilidade de um acompanhante musical medíocre, de uma banda sonora mal gravada, ou (muito frequentemente) de um trabalho de laboratório, em especial no que se refere às cópias em circulação.

Lembro-me dos tempos longínquos de projecções nos primeiros anos da AKHRR [64] onde, inquieto e a tremer, um realizador apresentava o seu trabalho a uma assembleia profissional. Não era pelo medo de um ou outro colega lhe chamar nomes, depois da projecção, que ele tremia. Tremia pela mesma razão que um cantor diante de um público de cantores, ou um boxeur frente a outros boxeurs, ou um toureiro frente aos aficcionados, sabendo que uma nota falsa, uma má inflexão, um golpe mal desferido ou uma sincronização defeituosa *seriam notados por todos*. A mais pequena falha para com a verdade interna, o mais leve afastamento num racord, o mais pequeno defeito de exposição, o mais pequeno desfalecimento no ritmo, qualquer falha deste género teria imediatamente provocado uma reacção violenta de desaprovação por parte do público profissional.

Isto porque, para fazer justiça à totalidade do filme, para participar intelectual e afectivamente nas suas peripécias, o profissional - espectador não podia esquecer que não era apenas um espectador mas também um profissional.

Sabia que o êxito dum filme não significa invariàvelmente perfeição de todos os seus elementos: o assunto é apaixonante ou a representação satisfatória e isso sobrepõe-se às imperfeições plásticas da obra. Isso não o impedia contudo, por mais encantado que estivesse com a verdade da obra, de se mostrar severo e exigente para com os elementos destituídos de perfeição.

Depois veio um estranho período.

A aceitação do filme como um todo começou a ser considerada como uma compensação para todos os seus pecados e defeitos particulares.

Lembro-me ainda duma outra fase, a da decadência da AKHRR, onde, quando se discutia um filme que tinha tido sucesso, não se podia dizer, por exemplo, que a fotografia era má ou que plàsticamente não era muito original. Se alguém ousasse ir assim tão longe, carregá-lo-iam de censuras e atribuir-lhe-iam todos os erros do cinema soviético.

Agitavam diante dele toda a espécie de espantalhos em especial o crime de negar «a unidade da forma e do conteúdo»!

Isto pode hoje parecer apenas uma história, mas é uma triste história.

Isso embotou a exigência de qualidade cinematográfica. Arrefeceu a paixão por critérios artísticos mais rigorosos. Minou o sentido da responsabilidade nos próprios cineastas.

De muitos modos isso provocou a indiferença pelas qualidades dos componentes. A clareza e os ideais gloriosos do estilo cinematográfico tornaram-se duvidosos e extinguiram-se.

Mas presentemente temos de novo a paz.

A perfeição da qualidade profissional da obra que somos chamados a produzir independentemente do tempo, do lugar e das condições — tal é o nosso dever sagrado. E a luta pelas condições nas quais a qualidade desejada pode ser atingida é também o nosso dever.

As facilidades para aperfeiçoar as condições de produção do nosso trabalho, as possibilidades de asegurar essa qualidade necessária das nossas produções é a nossa tarefa militante, tal como o serviço supremo do ideal, a luta pela forma e pela qualidade artística das nossas obras. É para esta tarefa que apelamos para todos no limiar da nossa nova paz.

Mostrar «em grande plano» o que somos chamados a fazer, a perceber, a criticar e a fazer nascer — isso deve tornar-se a linha de combate da revista que acaba de renascer, *Isskovstvo Kino*.

Inclinando-se (se necessário) diante de alguns filmes «em plano de conjunto», tocados (se possível) como o simples espectador «em plano médio» — seremos, «em grande plano», profissionalmente implacáveis nas nossas exigências, para com todos os componentes de um filme.

Agindo deste modo, não nos assustaremos com os gritos do mundo não crítico, do mundo de vistas curtas, que tenta assustar-nos com o espectro «da ruptura da unidade entre forma e conteúdo»: e continuaremos a acentuar as divergências qualitativas entre um tema e a sua visualização.

Porque uma unidade autêntica da forma e do conteúdo exige também *uma unidade na perfeição qualitativa dos dois*.

Só a arte tendendo para a perfeição merece ser projectada nas telas da nossa época vitoriosa: a de criação construtiva do após-guerra.

(1945)

Impossibilitado de continuar a fazer filmes e vendo que não teria muito mais tempo de vida, Eisenstein dedica os seus últimos anos à compilação dos seus escritos, a novos trabalhos teóricos e ao ensino, que constitui uma das suas mais importantes actividades. Problemas de composição *é a transcrição de uma das suas aulas, dada a 25 de Dezembro de 1946.*

PROBLEMAS DE COMPOSIÇÃO

No decorrer deste semestre abordámos os problemas da composição partindo dos mais diversos pontos de vista; falámos do seu sentido geral, do papel da imagem e estudámos a composição a partir de Puchkine, que procurámos incorporar num sistema de folhas de montagem ou numa planificação da acção, plano por plano.

Que temos agora a fazer? Os materiais cénicos que os realizadores recebem para planificar distinguem-se muitas vezes pela sua composição uniforme. Daí a sua pouca força expressiva.

Como conseguir, a partir desse material de estrutura informe, uma composição rigorosa?

Vou demonstrá-lo a partir de um fragmento do romance *Estalinegrado* [65], de V. Nekrassov.

Mas, em primeiro lugar, vejamos de que ponto de vista vamos estudar os problemas da composição a partir do fragmento dado.

Abordaremos a questão da composição no seu sentido mais restrito — direi «na maneira de operar» — isto é, ocupar-nos-emos antes do mais da maneira de tratar os materiais, de os dispôr, de aproximar os diferentes elementos.

Não esqueçamos que o termo «composição» significa, antes de mais nada, a acção de «aproximar, agrupar». É deste ponto de vista limitado que examinaremos os materiais dados para nos familiarizarmos com a maneira de estabelecer as ligações regulares entre as diferentes partes da obra, os seus diversos episódios e os elementos que constituem cada um deles.

Existem meios e processos que asseguram uma certa estabilidade à construção e à unidade da obra.

Um dos processos mais simples de estabelecer a ligação entre as diferentes partes é a *repetição,* cuja utilização já por mais de uma vez foi por nós estudada, tendo-nos servido, para o efeito, da obra de Puchkine.

O elemento repetição representa um grande papel na música. Na obra musical há um tema que se repete periòdicamente com diferentes desenvolvimentos.

Acontece o mesmo na poesia, em que se repete, modificando-a ou não, uma mesma imagem, uma figura rítmica, um elemento do tema ou da melodia.

Esta possibilidade de repetição concorre, em primeiro lugar, para a formação de um sentimento de unidade.

Por vezes, o autor pode aplicar este processo numa parte da estrutura da obra que pareça inperceptível, por exemplo, quando a duração e a intensidade dos acentos se encontram em relações matemáticas conhecidas e estritamente determinadas (ritmo).

É evidente que tais elementos de composição se encontram entre os meios mais simples de que se dispõe para assegurar a unidade na correlação das suas partes.

Agora devemos falar das linhas mais simples da composição e mostrar como ela se realiza, trabalhando concretamente os materiais.

Estas construções podem ser de diferentes géneros. Pode acontecer serem arbitrárias e sem qualquer relação com a vida real.

Que elementos possuirá uma obra assim construida? Ela pode influenciar o espectador na medida em que responde a leis. Mas se essas leis são fortuitas, não podem exercer uma acção profunda e real, não arrastam, não despertam o sentido da realidade, não servem para a realização do tema.

São obras inevitàvelmente formais, porque não posuem, na base, o desejo de exprimir em toda a sua plenitude os factos reais e de se conformar às suas leis.

Assim aparece o arbítrio do autor.

Por mais estranho que pareça, os exemplos de um tal arbítrio são mais numerosos do que se julga.

Um determinado indivíduo é incapaz de encontrar a forma rítmica exacta que exprimiria o desenvolvimento interno do tema. Em vez de o fazer, se se tratar de um técnico de montagem, diz: «Montemos este episódio em forma de valsa», num desenho rítmico a três tempos.

Porquê? Por que razão? Com que fim?

Acontece exactamente o mesmo com as artes plásticas — quando, por exemplo, sem motivo justificado, se mete na cabeça de um jovem pintor que tem de compor um quadro segundo um triângulo.

Bem sabemos que esta figura está na base da composição de inúmeras obras clássicas. Mas também sabemos que os autores de obras autênticamente clássicas «chegam» a esta forma pela necessidade interna de exprimirem por imagens o seu tema.

Se não há necessidade interior, o quadro pode produzir uma impressão de harmoniosas proporções mas, no melhor dos casos, a sua atracção reside no jogo das abstracções formais.

Dá-se o inverso quando a composição, na sua estrutura, se baseia no fundo e na forma da obra.

A construção das obras clássicas — musicais, dramáticas, cinematográficas ou picturais — asenta quase sempre na luta de contrários ligados na unidade do conflito.

Num drama há, geralmente, dois princípios em luta. Nos que possuem grande envergadura e valor artístico durável, dá-se sobretudo a luta dos princípios progressivos e dos princípios rotineiros e retrógrados.

Na música há, geralmente, dois temas ou um só que se desdobra. Temas esses que, em seguida, se penetram, misturam, entrelaçam as suas linhas.

É difícil encontrar exemplos de obras dramáticas que possuam real influência e em que essa condição, essencial em qualquer composição, não seja respeitada.

Importa compreender que é indispensável que as regras da composição dependam estreitamente do conteúdo e dos objectivos da obra. Só então se pode atingir a veracidade do tema e de toda a obra.

Se a obra segue leis não conformes com as leis gerais da realidade, leis que determinam o seu conteúdo, essa obra será sempre considerada imaginária, estilizada, formal.

Quero sublinhar que os elementos de repetição, os modos de composição, etc., não parecem, de forma alguma, pura «invenção», simples «processo», porque todos os matizes da estrutura provêm não de uma exigência formal, mas de uma concepção que exprime o tema e a atitude do autor para com ele.

Permitam-me que vá buscar um exemplo aos clássicos. Quando se fala da tragédia de Puchkine, *Boris Godunov*, lembramo-nos logo da famosa frase final: *o povo emudece.*

Sabe-se, pela história da literatura, que essa frase só aparece no exemplar impresso de 1831, enquanto nos dois manuscritos de Puchkine que se encontram, um na Biblioteca Lénine, o outro na Biblioteca Pública de Leninegrado, a obra acabava com o grito: *Viva o czar Dimitri Ivanovitch!*

Qual das duas frases correspondem realmente às intenções de Puchkine?

As pesquisas literárias admitem muitas hipóteses sobre o assunto.

Parece demonstrado que a frase *o povo emudece* foi introduzida no texto da obra por imposição da censura que não podia permitir que o povo tomasse, não o partido do herdeiro legítimo, *do czar ungido do Senhor,* mas o do Impostor. Do ponto de vista da censura, um final que não fosse o silêncio do povo teria prejudicado a autoridade do czarismo.

Sabe-se igualmente que Puchkine não exprimiu o seu descontentamento àcerca desta modificação. Pode apontar-se a seguinte razão: o final da tragédia, tal como foi publicada, adquiriu um significado muito mais terrível do que se o povo tivesse gritado *Viva o czar Dimitri Ivanovitch!*

Na frase *o povo emudece,* não só ecoa um julgamento escondido e ameaçador sobre os acontecimentos, como se sente, principalmente, a temível reserva do povo que, chegado o momento, dará um parecer de peso, decisivo, histórico.

Citando esta frase final quero mostrar que uma mudança de estrutura, aparentemente exterior, dá à obra um sentido absolutamente diferente.

Examinaremos a conduta do povo nalgumas cenas da tragédia e veremos que, mesmo sem demonstrar iniciativa pessoal, ele exprime, duma maneira ou de outra, a sua titude perante os acontecimentos.

No princípio, o povo vai «suplicar» com indiferença que Boris suba ao trono; a indiferença é marcada pelo facto de se terem esfregado os olhos com cebola para fazer aparecer as lágrimas e ainda pela resposta dada à pergunta: porque há-de ser Boris a subir ao trono: *os boiardos bem o sabem.*

Desta maneira, Puchkine suprime o patético duvidoso do apelo entusiasta feito a Boris que a descrição desta cena por Karamzine continha. A comparação da descrição de Karamzine com o texto de Puchkine é um exemplo magnífico da reflexão transformadora dos materiais, provocada por uma divergência de orientação ideológica entre o autor e a fonte.

Mais adiante na tragédia, o povo respondendo ao apelo do Impostor, toma o seu partido, abre-lhe as portas das cidades e encarcera os governadores locais (Boris é de tal informado por Chuiski).

E, ainda mais adiante, Gregório Puchkine aparece no Kremlin, levando ao povo a saudação e o apelo do Impostor. Em resposta, o

povo aclama Dimitri *(Viva Dimitri, nosso pai)* e, ao apelo dum camponês sobre uma tribuna *(prendam esse cão do Boris!)* dirige-se para o palácio dos Godunov.

Por fim, na última cena da tragédia, Mossalski, depois de ter anunciado ao povo que Maria Godunov e seu filho Fedor se envenenaram, pergunta, dirigindo-se ao povo: *Porque se calam?* E ordena: *Gritem: viva o czar Dimitri Ivanovitch!*

Depois disto, temos as duas variantes: segundo a edição impressa *o povo emudece* e, segundo a edição manuscrita, *o povo: viva o czar Dimitri Ivanovitch!*

Se compararmos algumas cenas com a frase final do manuscrito, podem tirar-se as seguintes conclusões: o povo não é indiferente; o povo não quer Boris Godunov mas pede-lhe que governe; ao apelo do Impostor, o povo abre-lhe as portas; o povo acorre *a prender esse cão do Boris;* quando sabe, por Mossalski que Fedor morreu, o povo, segundo Puchkine, *cala-se receoso,* mas logo grita dòcilmente *Viva o czar Dimitri Ivanovitch!*

Como vemos, pareceria com este final, que todas as acções do povo estavam de acordo com as palavras de Chuiski: *a população... é dócil a uma sugestão momentânea.*

A segunda versão dá-nos um quadro absolutamente diferente: *o povo emudece.*

Neste caso verifica-se que, no último momento, o povo, que durante toda a tragédia

parecia seguir dòcilmente os apelos, já não faz o que se lhe diz.

Mas não será esta «mudança de atitude» um simples elemento formal da composição? Evidentemente que não, porque, se for seguida a orientação do povo, persuadimo-nos de que o novo final dá uma interpretação totalmente diferente do papel e do significado do povo na tragédia.

De certa maneira, o povo é, durante toda a tragédia, o testemunho da luta entre Godunov e o Impostor; tem o seu ponto de vista acerca dessa luta, participa nela do lado que, em cada momento, considera útil, mas o mais importante é que adquire uma força ameaçadora ao ver o que se passa ante os seus olhos.

Com o decorrer da tragédia o povo ganha importância e, no último momento, com o seu silêncio, procede a um julgamento activo dos acontecimentos.

Vemos assim que a transformação de um simples elemento da estrutura produz uma mudança de interpretação no decorrer da acção.

É curioso notar que ainda pode haver uma outra solução em que nem Puchkine nem os encenadores que montaram a tragédia haviam pensado, mas que ocorreu a um historiador. Nos comentários a uma das edições de *Boris Godunov,* faz-se notar que seria mais justo para a interpretação cénica não se conservar nem a primeira nem a segunda versão, mas «individualizar» a multidão, fazer dela uma massa

desarticulada em que uns se manifestam a favor, outros contra, e os restantes nada dizem.

Tudo isto seria, segundo o autor dos comentários, muito mais justo e verosímil do que a conclusão da tragédia.

Que se produz no entanto?

A pretexto de «individualizar» *a multidão,* esse professor de história desinvidualiza o *povo*. Isto, porque numa tal interpretação desapareceria inteiramente o papel activo do povo. Daqui resulta o que Gogol gostava de definir pela fórmula: nem isto nem aquílo. Neste caso, o papel do povo, como uma das principais personagens da tragédia, fica reduzido a nada.

A interpretação que representa o povo como «dócil a uma sugestão momentânea» é para nós inaceitável. É por isso que a versão em que o povo aclama Dimitri é duvidosa.

A versão «o povo emudece» oferece-nos uma outra interpretação. Neste caso vemos desenharem-se os traços característicos do povo que cresce e começa a compreender a sua missão, o seu papel histórico.

Quanto à «interpretação» que se encontra nos comentários citados, nada nos diz e apenas explica a conduta do povo com um: «isto vai acontecendo!»

Semelhante argumentação: «isto vai acontecendo!» e, duma maneira geral, «tudo é possível» é o marasmo horrível da inexpressão que caracteriza a ausência de orientação ideológica ou quando esta não adquire uma forma

de composição rigorosa que exprima uma ideia fundamental.

Chegamos assim à conclusão de que talvez todos os truques e procesos abstractos de composição exprimiam, por si próprios, uma interpretação ideológica e política do tema apresentado.

Há diferentes meios de compor uma obra de forma a criar e a apresentar uma orientação ideológica. Acontece que, fixando antecipadamente a interpretação da obra, dividimo-la mecânicamente em temas determinados e pômo-nos a «trabalhar» sobre esta base. Tal processo de gabinete conduz quase sempre a uma realização abstracta.

Há outro processo, orgânico e eficaz: é quando, no processo de elaboração, a concepção e a sensação vivas da ideia começam, pouco a pouco, a passar para os materiais e determinam, por si próprias, as regras da composição. Com este método, tudo o que dissemos sobre o desenvolvimento estrutural da obra, sobre o estabelecimento das suas ligações e regras internas brotará orgânicamente do espírito com o qual se abordam os temas ou materiais.

Os críticos foram favoráveis ao romance de V. Nekrassov *Estalinegrado*. No entanto, encontraram nele um defeito essencial: o autor, escrevendo sobre a defesa de *Estalinegrado,* fá-lo do ponto de vista de um homem que se encontra no âmago dos acontecimentos, mas não se eleva acima da acção em que directa-

mente participa: o autor nem sempre generaliza os factos particulares que se lhe deparam, de forma que não dá um quadro completo da epopeia de Estalinegrado.

O autor do romance poderia certamente replicar que a sua obra foi considerada romance e intitulada *Estalinegrado* pela redacção da revista *Znamia,* quando ele próprio a considerava como um ensaio, tendo por título *Nas trincheiras de Estalinegrado.* Seja. Mas esta obra cai nas mãos da crítica com a designação de romance e com o nome de *Estalinegrado*. Nestas condições, é curioso notar que a acusação feita contra o romance também o pode ser com muita lógica à composição, tanto no seu conjunto como nas suas diversas partes.

Se, no plano histórico e de trabalho, o romance se limita a examinar os factos como elos separados, não abrangendo o conjunto, a sua composição apresenta o mesmo carácter.

Talvez o objectivo do autor fosse apenas o de traçar rápidos esboços dos diversos acontecimentos de que foi testemunha e actor. Nesse caso, devemos compreender como, a partir de tais materiais, esboçados de maneira impressionista, se podem ordenar os elementos de composição duma obra com determinado objectivo ideológico.

O tema do romance é a vida de um jovem tenente (o próprio autor) envolvido na luta por Estalinegrado, a narração da sua mobilização, da sua chegada a Estalinegrado, da sua participação na defesa da cidade e na derrota dos Alemães.

Vamos estudar a passagem do romance que descreve o primeiro ataque da aviação alemã a Estalinegrado. Esforçar-me-ei por mostrar não só como se constrói a composição em geral, mas também o trabalho a fazer sempre que se elabora a planificação, porque é nela que há-de realizar-se a harmonia da composição do filme.

Alguns julgam que elaborar uma planificação é dispor o argumento cinematográfico em colunas. À esquerda, escrevem-se os números dos planos, à direita, os números, geralmente fantasistas, da metragem. Não quero com isto dizer que se pode tratar da questão da montagem inconsideradamente. Pelo contrário, é conveniente, de qualquer maneira, formar em si o sentido exacto do comprimento e o sentido da sucessão do tempo, para estar à altura de se representar com precisão, nas suas divisões de metragem e de tempo, o futuro filme.

Mas o objectivo essencial, capital, da planificação consiste em formar a ossatura da composição que devem seguir o desenvolvimento da acção, a reunião dos episódios e a ordenação dos seus elementos. Esforcei-me por mostrar no exemplo, de *Boris Godunov,* que esta ossatura da composição é, ao mesmo tempo, uma das formas mais vivamente expressivas da atitude tomada diante dos factos e do que chamamos a interpretação da obra.

O fragmento que nos vai servir é, no romance, precedido pela descrição dos dias de angústia em que a cidade, na defensiva, se encontra em estado de expectativa e inacção inquieta, que precede o posterior desenrolar dos acontecimentos.

Dois jovens tenentes, o autor e Igor, seu amigo, estão na cidade respirando esta atmosfera; com eles: Valega, a ordenança do autor (um dos personagens melhor traçados do romance) e a ordenança do segundo tenente: Sedych.

Os tenentse matam o tempo como podem. Numa biblioteca, um lê velhos números da revista *Apolo,* o outro compraz-se com a leitura das *Novelas Peruanas.*

Só abandonam a biblioteca à hora de fechar. Apenas está aberta metade do dia: tem falta de empregados. Quando se despedem a bibliotecária lembra-lhes que ainda há colecções da *Apolo* de 1912 a 1917, e convida-os a voltar no dia seguinte.

Vejamos a passagem que vamos estudar.

... Despedimo-nos e saímos. Valega já deve estar a resmungar: vai ficar tudo frio com certeza.

Ã entrada da gare um alto-falante quadrado e negro emite com uma voz roufenha:

«Atenção — anuncia-se um alarme aéreo na cidade. Atenção, um alerta...»

Últimamente tem havido três e quatro alertas por dia. Mas ninguém lhes presta atenção. Dispara-se, dispara-se. Não se vêem aviões. O alerta acaba.

Valega recebe-nos de sobrolho carregado, olhos no chão.

«Não sabe que não temos forno? Já por duas vezes fiz tudo para o acender. As batatas estão todas moles, o borchtch...»

Tem um movimento desesperado com a mão, tira o capote que envolvia o borchtch. Algures, atrás da gare, os canhões anti-aéreos começam a disparar.

O borchtch está realmente notável. Com carne, com creme. Vindos não se sabe de onde, uns belos pratos com florzinhas cor de rosa.

«Até parece um restaurante — diz Igor, rindo — só faltam os porta-facas e guardanapos em triângulo dentro dos copos».

Sùbitamente, tudo vai para o diabo... Pratos, talheres, vidros, alto-falante da parede...

Que diabo é isto?

Lentamente, como em parada, aparecem os aviões. Nunca vi. São em tal quantidade que nem se chega a saber de onde vêm. O céu está semeado de explosões da DCA.

De pé, encostados à varanda, olhamos o céu. Eu, Igor, Valega e Sedych. Não conseguimos desviar os olhos.

Os alemães voam direito a nós. Em triângulo, como as aves migradoras. E baixo: vêem-se as extremidades amarelas das asas, as cru-

zes debroadas de branco, os trens de aterragem que parecem unhas aguçadas ... 10 ... 12 ... 15 ... 18 ... formam-se em cadeia... Vêm contra nós. O comandante da esquadrilha descreve uma curva, rodas no ar.

Mete a pique... Não tiro os olhos dele. Tem rodas encarnadas e uma parte do motor também. Liga a sirene. Pequenos pontos negros caiem debaixo das asas 1... 2... 3... 4... 10... 12... o último é branco e enorme. Fecho os olhos... Agarro-me ao corrimão da varanda... É institivo. Não vejo onde me esconder. Mas é preciso fazer qualquer coisa... Ouve-se o «cantor» desfazer o vôo picado. Depois não se vê mais nada.

Explosões por toda a parte. Tudo vibra com um ligeiro estremecimento. Num segundo abro os olhos. Nada. Nem pó, nem fumo. Qualquer coisa de compacto e de incomodativo envolve tudo. De novo as bombas assobiam, de novo se ouvem as explosões. Ainda estou agarrado ao corrimão. Sinto que alguém me aperta o braço junto do cotovelo, com tanta força que parece um torno. O rosto de Valega, fixo como que assombrado por um relâmpago... Pálido, olhos redondos, a boca aberta..., desaparece...

Quanto tempo dura isto? Uma hora, duas? Quinze minutos? Nem tempo nem espaço. Apenas esta sensação inquietante e o corrimão frio e rugoso. Nada mais...

O corimão desapareceu. Estou estendido em cima de qualquer coisa mole, morna e desconfortável. Essa qualquer coisa mexe-se. Tento agarrar-me. Escorrega.

Não penso. O cérebro está «desligado». Só me resta o instinto: o desejo animal de viver e a expectativa: Não é bem a expectativa, mas qualquer coisa como que impaciência: mais depressa, mais depressa, não importa o quê? mas mais depressa...

Mais tarde, encontramo-nos sentados na cama, fumando. Como isso aconteceu já não me lembro. À nossa volta, uma poeira que parece nevoeiro. Cheira a explosivos. Nos dentes, nas orelhas, no colarinho, tudo é areia. Por terra, pratos em cacos, flocos de borchtch, folhas d couve, um bocado de carne. No meio da casa um bloco de asfalto. Os vidros partidos, todos, sem excepção. Dói-me o pescoço. Dir-se-ia que me bateram com um pau.

Sentados, puxamos umas fumaças. Vejo que os dedos de Valega tremem. Os meus também, com certeza. Sedych esfrega uma perna. Igor tem na testa uma grande nódoa negra. Esforça-se por sorrir. Vou até à varanda. A estação está em chamas. À sua direita arde uma casa. Parece-me que nesse local havia uma direcção ou secção política, já não me lembro bem. Mais à esquerda, do lado do elevador, um grande clarão de incêndio. A praça está deserta. A rua esburacada pelas bombas. Por detrás da fonte alguém está estendido. Um carro abandonado, a parte da frente erguida, parece sentado nas patas trazeiras. Um cavalo debate-se, com o

ventre aberto. As tripas espalhadas no asfalto parecem geleia cor de rosa. O fumo torna-se cada vez mais negro e denso; paira sobre a praça como uma toalha espessa.

«Querem comer?» — pergunta Valega; a sua voz é fraca, entrecortada; não é a dele.

Eu não sei se tenho vontade de comer, mas respondo: «Sim». Comemos as batatas frias, mesmo na frigideira. Igor está sentado diante de mim. Tem a cara cinzenta de pó; parece uma estátua. A nódoa negra estendeu-se a toda a testa, toma uma cor violácea.

«Para o Diabo! Não passam na goela...»

Faz um gesto com a mão e vai até à varanda...

O ambiente é tìpicamente de guerra. Muitas pessoas, sem dúvida, viveram já em atmosfera idêntica e dela se recordam, por experiência própria; no entanto, a passagem transcrita não produz a impressão que parecia dever produzir. O defeito está na fragilidade da força expressiva que a composição dá e que é quase nula.

Temos uma descrição bastante impossível do raide aéreo, etapa por etapa, com pormenores particulares bastante bem anotados. Mas esta exposição não é apresentada com os meios «penetrantes» que a literatura oferece.

A narração não segue uma curva dramática; está feita em estilo descritivo. Deparam-

-se-nos frequentemente relatos deste género, tanto nos argumentos cinematográficos como nos textos literários.

Se compararmos, por exemplo, o relato do acontecimento tal como é apresentado, com a descrição da batalha de Poltava, por Puchkine, verificaremos como este último apreende num grau muito mais elevado os elementos dinâmicos, rítmicos e estruturais por intermédio dos quais a composição atinge esse aspecto implacável (lembrar-se-ão deste termo: a composição deve ser implacável) que, em Puchkine, exprime inflexìvelmente as intenções do autor; dá relevo à exposição dos materiais e determina a sua atitude em relação a eles.

Na nossa maneira de ver, o defeito da passagem escolhida consiste essencialmente no facto de terem sido esquecidos os necessários acentos e de não se terem sublinhado os seus pontos culminantes pela interferência dos convenientes meios de expressão.

Se analisarmos a descrição da batalha de Poltava, feita por Puchkine, veremos com que mestria incomparável o desenho estrutural e rítmico varia conforme as peripécias da acção. A lentidão harmoniosa do início dá lugar ao ritmo das cenas intermediárias que, nos pontos culminantes da batalha, dá lugar a versos «sincopados»: *O Sueco, o Russo, racha de alto a baixo, sabre, degola.*

Não é tudo. Estes versos, repletos de imagens de acção, são sublinhados pelas imagens

sonoras que lhes sucedem: *rufar de tambores, gritos, rangidos.*

Há aqui, não só a escolha de sons e de acções característicos da batalha, mas também, e com idêntica importância, o staccato impiedoso do ritmo e o registo subtil da correlação entre as impressões visuais e sonoras.

Não exigimos do autor do romance uma mestria semelhante à de Puchkine. Sublinhamos a necessidade de escolher e empregar conscientemente os meios de expressão e notámos que o trecho em questão se distingue por uma certa imprecisão; esta provém do facto de a situação dos heróis após o bombardeamento e o aspecto da cidade em chamas serem descritos de maneira quase idêntica.

Não existe qualquer diferença nem no movimento da composição nem no tratamento rítmico das diferentes partes da narrativa (antes do raide, durante o bombardeamento; após o raide, a cidade em chamas, o fim da cena). Isso atenua o efeito do trecho que relata, de facto, uma cena extremamente violenta.

Se considerarmos esta descrição apenas como um relato de acontecimentos, podemos então tranquilamente contentar-nos com ela mas, no que respeita à sua acção emocional, a cena não está à altura das nossas exigências.

O nosso objectivo será o de transformar estes materiais numa forma cinematográfica de

choque, procurando a melhor maneira de os dispôr para que a composição resulte eficaz.

Falta falar da escolha do trecho.

Se tivessem direito à livre escolha dos materiais a trabalhar provàvelmente não reparavam nesta passagem. O que era absolutamente compreensível, pois este trecho não foi escrito pelo autor com o fim de reter a atenção, nem está exposto com suficiente dramatismo; não seduz nem cativa a imaginação.

No entanto, o lugar que ocupa no romance torna-o um dos pontos decisivos porque a partir desse momento começa a epopeia de Estalinegrado: é o primeiro raide, é o primeiro bombardeamento, é o início da linha fundamental do romance.

O que é preciso fazer para que estes materiais possam ser aproveitados duma forma realmente válida?

É o que vamos estudar agora.

Em vossa opinião, por onde se deve começar?

(*Uma voz:* fazer a planificação!)

Fazer a planificação não é complicado. Mas o que é que nos vai guiar para determinar os diferentes planos?

(*Uma voz:* A sucessão dos planos vê-se na própria descrição da cena).

Estou inteiramente de acordo convosco: efectivamente, os pormenores aí são bastante exactos, «bem vistos» como se diz. No entanto, é preciso que sejam não só bem vistos como

«expostos» de forma a agirem sobre a nossa sensibilidade e sobre os nossos pensamentos.

Deste ponto de vista o que é que falta na exposição?

Falta uma acentuada tendência para um objectivo que permitisse agrupar os diversos elementos. Os materiais são descritos duma forma frouxa. Mas haverá, em contrapartida, nesse materiais, episódios detentores de qualquer coisa de profundo e rico e que, pelo seu sentido, possam servir de princípio organizador à compreensão exacta de toda a cena?

(*Uma voz:* Evidentemente que há.

Outra voz: Quando os aviões chegam: 10... 12... 15... 18...).

Acham que esta é a passagem que origina a impressão mais forte? Com certeza? Peço-vos que me indiquem uma passagem que nos leve à compreensão da estrutura do episódio completo, não esquecendo que a concepção não é um amontoado de pormenores, mas, acima de tudo, a expressão das ideias que penetram todo o episódio.

No caso em questão, pode o quadro puramente descritivo dum raide como este servir de material para a compreensão profunda de toda a cena?

Claro que não.

Este quadro pode constituir uma cena de efeito, mas, evidentemente, não dá a chave da composição da cena.

Proponham outra coisa.

(*Vozes:*

— *Sentados, puxamos umas fumaças...*

— Em minha opinião, o começo do bombardeamento: *fecho os olhos...*

— *Não vejo onde me esconder. Mas é preciso fazer qualquer coisa...)*

Porquê? Porquê? Mais uma vez porquê?

Será possível não ter o episódio qualquer detalhe que, pelas ideias contidas, não possa ser posto no mesmo plano da célebre frase *o povo emudece,* em que tanto insistimos no início deste curso?

É que a frase *o povo emudece* é boa, não evidentemente enquanto réplica (muda) ou jogo de cenas, mas principalmente porque contém um sentido profundo.

E, abordando a composição, é preciso procurar não os pequenos detalhes «de efeito», mas o que vos emociona profundamente, o que vos toca com intensidade.

É compreensível a questão assim posta?

Há qualquer coisa nestes materiais que, mesmo por ilusão, traga em si a possibilidade de descobrir o sentido da cena tomada no seu conjunto?

(*Uma voz:* Parece-me que a passagem mais intensa é aquela em que o «cantor» entra em acção; é esse, precisamente, o ponto mais culminante...)

Nada tenho a objectar quanto aos estrondos, mas ponho em dúvida que contribuam para a revelação do sentido da cena.

(Uma voz: A meu ver contribui; na verdade, o choque vem do «cantor»).

Mas não haverá outro choque muito mais forte que se possa utilizar para melhor compreensão do episódio?

(Vozes:

— Sinto que alguém me aperta o braço junto do cotovela com tanta força que parece um torno.

— Lentamente, como em parada, aparecem os aviões).

Nada disto sai do quadro das sensações puramente visuais e motoras. Podemos fazer a sua utilização pelas diversas partes o que, aliás, para determinar a espinha dorsal do desenvolvimento do episódio, no seu conjunto, nada adianta. Será que procuro precisamente o que está menos claro? Deixem-me explicar.

Não são os episódios que impressionam exteriormente os chamados a «inflamar» a imaginação criadora do artista, mas sim os que contêm o sentido largamente generalizador do conjunto da obra.

É um pormenor deste género que eu vos peço que procurem em primeiro lugar entre os materiais propostos.

Vocês dizem: «os aviões».

Para onde vão? Sabemos que sobrevoam Estalinegrado. Mas qual é, na composição, o significado do seu vôo? Há alguma indicação para os filmarmos? Existe algum esboço que permita fixar as suas funções? Poder-se-á, pelo simples facto de sobrevoarem a cidade, compreender como representá-los no episódio em questão?

(Uma voz: Os aviões inimigos, com a cruz gamada, sobrevoam a nossa cidade. A cidade está contra eles, eles contra a cidade: aqui reside o conflito e a acção recíproca dos contrários).

(Uma voz: pela DCA).

E a cidade manifesta-se contra eles como? Com certeza? Será isso o mais característico, o mais importante na defesa de Estalinegrado? E a limitação da defesa da cidade à acção recíproca dos aviões e da DCA, não conduzirá essa defesa, dum patético elevado, a uma descrição quase documental e técnica de factos particulares (ainda que importantes)? Parece-me ser isso que acontece.

Para não vos maçar muito, indicar-vos-ei a passagem que mais me emocionou e que determinou precisamente a escolha deste excerto para o nosso trabalho. Vocês podem não estar de acordo comigo, mas vejamos esta passagem:

O fumo torna-se cada vez mais negro e denso; paira sobre a praça como uma toalha espessa.

Querem comer? — pergunta Valega; a sua voz é fraca, entrecortada, não é a dele.

Foi esta, de entre todas, a frase que mais profundamente me impressionou, que mais chamou a minha atenção.

Porquê? Há alguma razão para tanto entusiasmo por tal frase?

(*Uma voz:* A meu ver há, porque para nós é o primeiro homem que não perdeu o controle de si no meio daquela atmosfera angustiante.)

Será que esta frase cria possibilidades para o nosso trabalho?

(*Uma voz:* Absolutamente, pois com ela demonstra-se que um homem é e será sempre um homem).

Haverá outras razões a favor desta passagem)?

(*Uma voz:* gosto desta transição: depois do barulho das explosões, quando tudo voa pelos ares, se despedaça ou destrói, uma voz ergue-se: Querem comer? Considero o homem que faz esta pergunta um indivíduo invulgar. Porque, no fundo, a pergunta reduz a nada todos os esforços dos alemães: destruíram tudo, até o pavimento das ruas está revolvido, mas a pergunta faz-nos surgir uma ideia: por mais que os Alemães batam não nos podem vencer).

Precisamente. Este trecho chama-nos imediatamente a atenção para esta excelente posição: o incêndio da cidade destruída alastra, por toda a parte é um inferno e, de repente, indiferente a tudo, um simples soldado, uma ordenança, pergunta calmamente: *Querem comer?*

Nesta pergunta há realmente uma vitória quase «cósmica» sobre o adversário. Esta vitória ainda não é nem consciente nem profunda, mas, como bem notaram, ela contém o sentimento de que aqueles que o inimigo ataca são naturalmente invensíveis. Já não é a DCA que dispara contra os aviões. Temos perante nós um conflito doutra grandeza, doutra envergadura.

Dum lado, o inimigo que avança estrepitosamente, os fogos de artifício dos canhões, os aviões, as rajadas de metralhadora e as bombas; do outro, a pergunta por uma ordenança do Altai, pronunciada com calma: *Querem comer?* De facto, esta pergunta «suprime» já, pelo seu sentido profundo, todo o receio do que os ameaça.

Mas é isto realmente que procuramos? Haverá alguma oposição consciente ao adversário, dirigida para um fim e uma vitória premeditada, voluntária?

É evidente que não. Há, de momento, uma inércia irreflectida, «humana»: os homens podem perecer, podem morrer, que a vida continua.

Este motivo é-nos suficiente ou não? É assim que concebemos a defesa de Estalinegrado? Claro que não.

Temos então o direito de nos perguntarmos se no nosso episódio existem alguns materiais que revelem a defesa de Estalinegrado não só como o tipo da inércia da vida que se sobrepõe à morte mas, sobretudo, como uma vitória do esforço firme e consciente dos Soviéticos.

Para isso, prestemos atenção a outro ponto:

Não sei se tenho vontade de comer mas respondo: «Sim»...

Que sentimos nesta frase?

O aparecimento de novo tema: uma teimosia e uma tenacidade incríveis, o que caracterizava justamente a defesa de Estalinegrado, de Leninegrado e de todas as outras cidades cercadas, que nem um instante sequer deixaram de se defender.

Pode fàcilmente acrescentar-se a esta frase uma outra que exprima o seu sentido profundo, velado: «Ainda não sei como vamos conseguir salvar a cidade, mas sei que o faremos».

E se, a par das palavras de Valega colocarmos esta réplica — a réplica do chefe ao lado da da ordenança, teremos a imagem perfeita da invencibilidade dos nossos homens que possuem uma vitalidade tão indestrutível como irresistível.

Esta força natural, que representa a réplica da ordenança, adquire significado definitivo com a resposta que revela a obstinação reflectida do tenente. E as duas réplicas reunidas dão o ponto culminante real do desenvolvimento do conflito neste episódio.

Onde está o defeito do autor? Este é culpado de não ter destacado do tom geral da narração as duas réplicas decisivas e de as apresentar na composição de maneira tão pouco nítida que a qualquer auditório menos atento passam despercebidas, não lhes prestando sequer a menor atenção, quando, afinal, são as frases mais importantes.

A culpa também pode ser do auditório. Mas aqui trata-se, creio, de defeitos de apresentação por parte do autor e se, no filme, as réplicas forem dadas como o são no livro de Nekrassov, não prenderão, certamente, a atenção dos espectadores.

Estamos, portanto, diante de um exemplo típico de insuficiência de realce na apresentação do elemento mais importante do episódio.

(*Uma voz:* Gostaria que esta réplica fosse feita em voz baixa e entrecortada e não declamada).

Crêem que para dar realce à réplica seja preciso sublinhá-la com a declamação? De maneira alguma. Também não se trata aqui de entoação, mas do facto do elemento mais importante deste episódio se perder no decurso geral da narrativa, que o autor não destacou por processos de construção enquanto elemento mais expressivo e de maior significado.

Isso não deve ser feito por um arranjo «ruidoso» do elemento, mas sim contando com a sua calculada força de expressão. A réplica, dada de maneira anti-declamatória, é muito convincente e sobressai nìtidamente do fundo da cidade destruída e em chamas.

O que é que «apaga» este elemento, dos mais importantes, a ponto de se perder no caos das coisas secundárias?

Antes do mais, essas réplicas são expostas em plano idêntico ao da descrição de pormenores materiais insignificantes.

Vejamos o que faz o autor, mais adiante. Escreve: ... *Comemos as batatas frias, mesmo da frigideira. Igor está sentado diante de mim. Tem a cara cinzenta de pó; parece uma estátua. A nódoa negra estendeu-se a toda a testa, toma uma cor violácea.*

«Para o Diabo! Não passam na goela...» Faz um gesto com a mão e vai até à varanda...

São necessários todos estes pormenos?

Parecem-me absolutamente inúteis. O conjunto de tais elementos, apresentados exclusivamente como se de pormenores de pintura de costumes se tratasse, parece aqui devida apenas à incapacidade de se situar o episódio no lugar próprio e de lhe imprimir o acento necessário na parte onde possa dar o máximo de força expressiva.

A arte consiste em saber onde deve ser dado o acento.

Sem dúvida que a vida dos personagens não se interrompe nessa ocasião, que um continuará a refeição, que o outro pode levantar-se, ir à varanda e realizar uma quantidade incalculável de acções, as mais diversas. Para que nos serve isso? Terá pouco mais ou menos resultado idêntico ao que o comentador propunha a propósito da última frase de Boris Godunov quando aconselha a «individualizar» o povo.

Aqui acontece exactamente o mesmo: a réplica acerca da refeição representa um papel importante. Contudo, perde-se no caos dos pormenores vulgares: um dos personagens não consegue engolir os alimentos, o que já não acontece com o segundo e muito menos com o terceiro, que nem sequer pensa nisso.

Temos de extrair do episódio o tema que dá origem à obstinação dos futuros participantes na defesa de Estalinegrado e evitar, tanto quanto possível, reduzir a sua força expressiva. Podem juntar-se pormenores até ao infinito. Pode dizer-se que Valega está em posição de sentido junto da mesa, que Sédych se coça numa perna; podem ainda fazer-se observações sobre a nódoa negra da cara de Igor: tudo é possível. Mas é precisamente este «disfarce» do que, pelos seus detalhes ocasionais, nos é essencialmente necessário que favorece o desaparecimento do cinzelado do pensamento e faz com que o trecho perca a possibilidade de impressionar ao ponto de parecer desprovido de interesse para o estudo da composição.

Temos assim, com alguma dificuldade, determinado o ponto de partida que permite organizar harmònicamente os materiais de um determinado ponto de vista. Isto serve de exemplo, mostrando não ser necessário fazer o que se chama a «planificação» e a «distribuição», partindo do princípio do episódio; é o máximo de alcance do episódio que os determina.

A composição duma cena deve realizar-se sempre a partir do trecho que mais emociona, quer pelo seu conteúdo quer pela sua originalidade. Mais: deve ter-se em conta que o trecho que geralmente mais emociona é o que, além de ter um efeito imediato, contém a expressão dinâmica, interior do tema.

Na cena com Valega, somos imediatamente impressionados pelo conflito de dois elementos, de dois ritmos. Quando se começa a compreender a origem dessas impressões, apercebemo-nos de que esse conflito não é acidental: por seu intermédio descobre-se, ou pode descobrir-se, um profundo sentido interior. Os elementos desse conflito são apresentados em circunstâncias tais que a tensão é máxima; e é seguindo os componentes do conflito que se deve desenvolver o estudo dramático de todo o episódio.

Chegamos assim ao segundo processo fundamental para pôr nìtidamente em relevo na composição o que nos interessa fundamentalmente (o primeiro consistia, como dissemos, em desembaraçar o importante do acessório ou de pouco valor).

O processo que quero referir consiste em preparar, antecipadamente, o destacar do essencial. Para isso, o meio mais eficaz será a inserção do ponto culminante numa linha de repetições, linha bem definida que, uma vez inicialmente descoberta, será por nós conduzida por

uma série de pontos de apoio de que fàcilmente nos recordaremos.

Dissemos atrás que a cena escolhida era muito importante para toda a obra de Nekrassov. Convencer-nos-emos de tal se a examinarmos um pouco mais atentamente. Não só porque é aqui que começa o tema da vontade inflexível, da resistência, do desprezo pelo perigo e da obstinação. Mas também porque, pela sua situação, este episódio nos faz adivinhar uma das linhas mais importantes entre os temas gerais de toda a obra.

O tema que abordámos no episódio estudado retomou-o Jorge Akimovitch:

... *Recentemente durante a noite, passaram soldados. Eu estava de fachina ao telefone e saí para fumar um cigarro. Caminhavam e cantavam suavemente a meia-voz. Não os via: ouvia-lhes apenas os passos sobre o asfalto e uma canção suave e mesmo um pouco melancólica sobre o Dnipro* [66] *e as suas gruas. Aproximei-me. Os soldados haviam-se instalado na berma da estrada, debaixo das acácias, sobre a erva espezinhada, a descançar. Os clarões ténues dos cigarros piscavam aqui e ali. E uma voz contida, jovem, vinha de algures, por entre as árvores.*

«Não, Vass ... Era melhor que te calasses. Em parte alguma a encontrarás, como nos nossos sítios. Palavra! ... Até parece manteiga; é terra argilosa e fértil, gorda, da verdadeira.

(E dava estalidos com os lábios, dum jeito especial). E quando o trigo está maduro esconde-te completamente».

A cidada ardia. Clarões vermelhos dançavam por cima das paredes das oficinas. Ao longe, as metrelhadores matraqueavam em rajadas mais ou menos intermitentes, foguetes subiam no ar e, à frente de tudo isto, o desconhecido, a morte quase inevitável.

Também não distinguia o que falava. De repente alguém gritou: «A postos!» Todos se puseram em movimento; grande ruído de marmitas. E partiram. Caminhavam com um passo lento e pesado, passo de tropa.

O mesmo tema e quase o mesmo contraste: a cidade em chamas e a conversa sobre o trigo que há-de crescer.

... Naquela canção, naquelas simples palavras sobre a terra «gorda» como manteiga, sobre os trigos que os escondem com as suas espigas, havia qualquer coisa... Não sei mesmo como apelidá-la... Tolstoi chamava-lhe o calor contido do patriotismo. Talvez seja esse mesmo o milagre porque Jorge Akimovitch espera...

Temos ainda o prolongamento da entoação de Valega («a sua voz fraca») na maneira de pronunciar as palavras e no clarão dos cigarros.

...«Caminhavam e cantavam suavemente, a meia voz...» «os clarões ténues dos cigarros piscavam aqui e ali...» «...e uma voz contida, jovem...»

O motivo da obstinação, essencial para nós, expresso por: *Não sei se quero comer mas respondo «sim»...* também aqui se prolonga.

Respondendo a Jorge Akimovitch, Igor diz:

«Eles não irão muito longe.
Eu sei-o...»
E vai-se embora.

Isto não pode ser... É tudo o que, de momento, podemos dizer. Este motivo começa a aparecer ainda mais cedo: ao fim de vinte páginas do nosso episódio.

«Até à vista, avòzinha. Ainda havemos de nos ver, se Deus quizer...» Também creio... Mas agora é a única coisa que possuímos: a fé...

Assim, certos temas e estribilhos, atravessam constantemente cena após cena, correm, desenvolvem-se, cruzam-se, enredam-se, dando cada um o seu contributo para a formação da impressão geral de toda a obra.

Que nos falta aqui para chegarmos ao «clássico»?

Se todos estes dados estão realmente presentes, não estão todavia senão no interior

dos materiais, enquanto materiais, e não nos paralelos harmónicos, na construção ou no arranjo da composição que lhes asseguraria uma acção exacta e infalível.

Separados, os elos não correspondem entre si, não são sentidos como um todo.

O mesmo acontece com a união das diferentes linhas entre si.

Além disso, no fundo, não há linhas. O autor não deixa que se formem.

Em seu lugar há um amontoado de pontos que, embora sejam brilhantes, não podem de maneira alguma reunir-se numa linha.

Em breve os intervalos são muito grandes;

Os materiais colocados nesses intervalos muitos «explosivos».

A situação recíproca é verdadeiramente incoerente.

No romance, tanto os heróis como Akimovitch verificaram demorada e cuidadosamente a cadeia que liga as cargas instaladas para fazer explodir a fábrica. Mas o autor não descreve essa cena para a relacionar com as linhas temáticas que penetram o romance.

As linhas explodem. Mas não causam dano. As instalações parecem estar convenientemente carregadas, mas não dispostas como deviam. Os fios foram cortados e estão caídos.

Só formam as linhas e os contornos nítidos dos temas directores, nìtidamente delineados, quando os extraímos do curso geral da narrativa e os dispomos uns ao lado dos outros.

No romance, estão dispostos de maneira a não se aperceber a unidade e a ligação entre os diferentes elos; os motivos perdem-se numa onda de pormenores, não ligando sòlidamente com a firmeza inflexível demonstrada pelos heróis do livro.

Numa passagem do romance, o próprio autor, expondo uma ideia que não é nova nem inesperada, escreve:

... Há pormenores de que toda a vida nos recordamos. E não ficam apenas na memória. Pequenos, aparentemente insignificantes, ficam presos a nós, começam a germinar, crescem, tornam-se importantes, amassam entre si o essencial dos acontecimentos e transformam-se em verdadeiros símbolos.

Contudo, no autor, os pormenores permanecem particularidades que se gravam na memória, germes incapazes de se desenvolverem de forma a poderem levar o particular a um tipo generalizado.

Não devemos, evidentemente, cair noutro excesso e desnudar as linhas directoras contidas na unidade da obra. Seria tão detestável como escandir versos, marcar o compasso onde falta um ritmo enérgico que siga a ossatura do verso.

É como se visse um esqueleto em vez de um corpo com vida!

Mas não se pode contar com uma acção «implacável» se os elementos da obra e respectivos materiais de construção não forem reunidos num conjunto arquitectónico cujas partes sejam reunidas com a exactidão de cálculos de um engenheiro.

Tais «tijolos», impossíveis de reduzir a uma unidade, são efectivamente bons, aqui e ali. Podem realmente ser postos em formas arquitectónicas precisas, como nos esforçámos por demonstrar, mesmo para além do «nosso» episódio.

E, involuntàriamente, uma questão se põe: será possível que esses pormenores tenham sido trabalhados duma maneira lógica e consciente, seguindo o traçado das linhas temáticas escolhidas?

Em que grau o sentimento do tema expresso intuitivamente nos pormenores, sobressai da obra acabada, com toda a sua evidência e perceptibilidade?

Sente-se latejar debaixo da sua pele uma musculatura de desportista, musculatura sã, perceptível, viva, que não se assemelha nem à ausência de músculos e moleza linfática dum corpo débil, nem ao sistema de músculos super-desenvolvidos que, por vezes, faz o ginasta parecer um espécime de anfiteatro de anatomia.

A obra de Nekrassov não atinge o estado indispensável de evidência de regras internas. Os bons «materiais de construção» ainda não

estão reunidos num quadro convincente de formas aquitectónicas. Estão em monte, aqui e ali. E é preciso eliminar as impurezas que se acumulam entre os elementos da estrutura.

No caso em questão, quando do estabelecimento das folhas de montagem ou da planificação do romance de Nekrassov, deve proceder-se precisamente ao contrário do que se passou, por exemplo, com a interpretação cinematográfica do romance de Tolstoi, *Ana Karenina*.

No romance de Tolstoi, o círculo implacável do mundo, que se aperta e, por fim, impele Ana para debaixo do comboio, é apresentado com um brilho incomparável, enquanto no argumento cinematográfico essa implacabilidade falta no desenrolar da tragédia.

Em seu lugar vemos passar a cadeia dos diferentes episódios da vida de Ana, episódios independentes uns dos outros e que, apesar de ligados pelo tema ao que a leva ao suicídio, estão totalmente privados da sensação geral de encarceramento de uma situação sem saída, traçada com tanto vigor no romance.

Todo o romance de Nekrassov — e não apenas o nosso episódio — parece não ser mais do que a fragmentação, em diversos episódios, da vida corrente e dos combates, dum certo «estado de espírito» do autor. Esse estado de espírito, por uma concepção nìtidamente orientada para determinado fim, nunca consegue engrandecer-se ao ponto de coordenar os di-

versos elementos num organismo, indestrutível, apreendido em si mesmo, tal como tentámos esboçar para a composição do episódio que analisámos, tendo-nos esforçado por conduzi-lo a uma unidade de escrita estritamente musical.

Insisto muito na música. Devo esclarecer, no entanto, que não sou um músico.

O trabalho de criação do compositor interessa-me há muito. Já não acontece o mesmo com a parte que se estuda no Conservatório, isto é, as subtilezas do «desenvolvimento» da ideia do compositor, o conhecimento da natureza das formas musicais e das leis gerais da composição que lá ensinam.

Sempre me interessei pelo «mistério» do *devir* da forma musical, das melodias, e pelo aparecimento de proporções harmoniosas, cativantes, cuja regularidade surgiu do caos dos espaços de tempo e dos sons distintos com que é preenchido o elemento sonoro que rodeia o compositor.

Sempre me impressionou fortemente a maneira como logo no dia seguinte a ter examinado ràpidamente, por duas ou três vezes, os materiais de montagem (nuns escassos segundos de que dispunha), Prokofiev, com quem trabalhava, compunha, com tanta exactidão e de forma tão admirável, uma música que se coadunava perfeitamente, em todas as suas divisões e acentos, não só ao ritmo geral da acção dos episódios como a todas as variações e subtilezas da montagem. Não se confundia com elas

graças à «coincidência dos acentos», esse meio primitivo de estabelecer «correspondências» entre as imagens e a música, mas graças a uma notável diligência musical contrapôntica que se ligava orgânicamente com a imagem.

A presença desse carácter — mesmo que não seja nas mesmas proporções que em Prokofiev — é evidentemente tão indispensável a qualquer compositor encarregado de escrever para a tela, como a qualquer realizador que decide trabalhar no cinema sonoro e muito mais no cinema cromofónico (isto é, simultâneamente em música e em cor).

Não nos limitaremos a examinar os meios pelos quais Prokofiev estabeleceu um equivalente estrutural e rítmico para o fragmento de montagem do filme submetido à sua atenção.

A sala escurece.

As imagens passam na tela.

E, nos braços da cadeira em que Prokofiev está sentado, os seus longos e ágeis dedos batem contìnuamente, nervosamente, como um receptor de telégrafo morse.

Está Prokofiev a «marcar o compasso»?

Não. Está a «marcar» muito mais.

Ele «apanha» a lei da estrutra segundo a qual, já na tela, se cruzam, na montagem, a duração e a cadência dos diferentes fragmentos e o conjunto se entrelaça como um todo, com as acções e entoações dos personagens.

No dia seguinte, aparece com a música que penetrará na estrutura da minha montagem,

cujas leis ele entranhou na figura rítmica que os seus dedos arrancaram ao piano.

Uma situação um pouco diferente se cria quando os materiais são mostrados ao compositor antes de montados.

Ele tem então de «deduzir» as possibilidades de estrutura regular que contêm.

Não se deve esquecer que «a ordem» dos vários fragmentos filmados para uma determinada cena não é inteiramente ocasional.

No caso de se tratar realmente de uma «sequência» — isto é, de um fragmento não isolado, previsto para despertar, antes do mais, a sensação de determinada imagem, e uma vez esse fragmento unido aos outros — então, na própria ocasião da tomada de vistas ter-se-á posto nela, prèviamente, elementos que, caracterizando o seu conteúdo profundo, também encerram os traços da construção posterior que determinará a possibilidade de uma revelação mais total desse conteúdo na forma de composição definitiva.

E se o compositor ainda encontrar uma semelhança caótica de fragmentos que possuam um «potencial de estrutura» desse género, o seu objectivo não se limitará a descobrir a estrutura efectiva, acabada, do conjunto, mas a decifrar, partindo dos elementos dispersos, os traços que podem constituir a estrutura futura e a prever, através deles, a firma de composição na qual os diferentes fragmentos serão ordenados orgânicamente.

Aqui, a nossa «digressão» aparente sobre o trabalho de Prokofiev liga-se directamente com o que fazemos ao fragmento do romance *Estalinegrado*.

Com efeito, enquanto trabalhámos sobre Puchkine e nos esforçámos por transpôr as linhas do seu poema em elementos figurativos correspondentes, o mais possível rítmicos e visuais, procurámos, na verdade, *descobrir* as regras segundo as quais Puchkine construiu o seu poema, a fim de assentar essas regras na base da nossa transposição do poema numa construção sonora e visual.

Por outro lado, os materiais de Nekrasov respondem melhor ao segundo tipo de trabalho do compositor, que atrás descrevemos.

Assemelham-se mais a uma combinação de fragmentos ainda não introduzidos numa composição de montagem definitivamente harmónica.

Tratando estes materiais, devemos «auscultar» as diferentes possibilidades de estrutura, potencialmente colocadas nos diversos fragmentos e, consoante essas possibilidades, determinar a estrutura, compreender, tratar, repartir e agrupar os fragmentos e os pormenores segundo as exigências da composição.

Devemos prestar justiça a Nekrassov: se a montagem dos seus elementos num conjunto realmente surpreendente é fraca, alguns fragmentos são, não só excelentes, mas bem vistos. Bem vistos no sentido em que são submetidos

a um sentimento único, correspondente a uma concepção única do autor e respondendo à entoação que lhe pareça ser a expressão mais completa da sua concepção.

Ao mesmo tempo é impossível passar despercebida uma certa monotonia; em minha opinião essa monotonia resulta muito menos duma incapacidade de dominar a diversidade do desenho rítmico do que da cor emocional das impressões e recordações pessoais que o autor comunica ao seu leitor por intermédio do romance.

É curioso observar que, apesar de tudo o que há de objectivamente heróico na descrição do autor, a própria tonalidade da exposição é, contra toda a expectativa, menor.

Essa tonalidade opõe-se «mùsicalmente» às próprias intenções do autor, dá ao romance uma certa cor suplementar «de intelectualismo», «nivela» a cinzelatura expressiva das formas rítmicas do tema e a força expressiva da composição. É o que censuramos constantemente ao autor do romance.

Assim, ocupando-nos da composição que tínhamos, com todos os seus defeitos e qualidades, fizemos tudo o que dependia de nós para que ela pudesse produzir uma verdadeira impressão.

O grande artista francês Honoré Daumier dizia que «é preciso pertencer à sua época». Encaramos esta afirmação duma forma ainda mais profunda e responsável considerando que

pertencemos não só à nossa época como também, e sobretudo, às grandes ideias que o nosso povo está a passar para a vida. É por isso que os nossos pensamentos, as nossas intenções criadoras, a realização concreta dos nossos desígnios, devem ser determinados pela nossa tendência ideológica.

Devemos ainda ter o cuidado de exprimir orgânicamente as nossas ideias em imagens, pô-las em evidência nos materiais, adquirir uma mestria técnica.

É esta a maneira mais justa de abordar a composição. Protege o construtor do arbitrário formal e, ao mesmo tempo, do preconceito abstracto; dá-lhe possibilidades de abordar cada vez melhor os materiais vivos da obra, fugindo à rotina, à banalidade e ao «cliché».

(1946)

NOTAS

[1] Abreviatura de Protletarskaia Kultura (cultura proletária); organismo criado em Setembro de 1917 pelo Conselho central dos Comités de fábrica, por iniciativa de Lunacharsky. O Proletkult seria uma organização independente que se propunha criar uma cultura saída do proletariado, em reacção contra a cultura passada, nascida da burguesia, encorajando a juventude operária a exprimir-se livremente no plano criador — no teatro, na poesia, no romance. A reunião de Setembro de 1917 menciona o cinema como um poderosos meio de difusão da ideologia dominante, a burguesa. É preciso fazer dele, concluía a reunião, uma arma para esclarecer as massas, promover o desenvolvimento da consciência de classe e exaltar a luta do proletariado pelo socialismo.

Nos primeiros meses da Revolução, o Proletkult transforma-se ràpidamente em organização pan-russa com mais de duzentas secções locais, patrocinando teatros, centros de actividades artísticas, círculos literários, etc. em todas as grandes cidades do país.

A primeira conferência pan-russa do Proletkult, em 1918, aprovou por unanimidade as três teses de Bogdanov (cujas concepções Lenine atacara, já em

1905, em «Materialismo e Empirocriticismo») que se resumem do seguinte modo:

1. a arte é «o mais poderoso instrumento das forças de classe»;

2. o proletariado deve, pois, ter a sua arte própria, cujo espírito é «o colectivismo baseado no trabalho: acolhe e reflecte o mundo do ponto de vista do trabalho»;

3. é preciso assumir criticamente o passado extraindo dele as suas bases colectivas.

Isto é precisado num relatório de P. Lebedev-Poliansky: «O proletariado deve aceitar todas as conquistas da cultura que tragam a marca do humano em geral, deve receber tudo isso dum ponto de vista crítico e elaborá-lo no cadinho da sua consciência de classe».

O tema da rejeição da cultura passada, tendência geralmente apontada ao Proletkult, não é pois definido como tal desde o início. Mas os dois últimos pontos da mesma resolução abrem outra perspectiva:

4. «O proletariado na edificação de uma nova cultura deve manifestar um máximo de energia de classe e de espontaneidade e também — quando for possível — utilizar a ajuda da intelligentzia revolucionária socialista.

5. «A conferência põe nos Proletkult o fundamento de uma nova forma do movimento operário e declara-se a favor da sua autonomia de organização para que a força criadora violentamente de *classe* do proletariado se possa desenvolver completamente».

A posição da invenção de uma arte nova dum modo totalmente independente em relação à arte do passado e, sobretudo, a independência organizativa do Proletkult em relação ao Comissariado do Povo para a Instrução, foi vivamente criticada por Lenine que, entre outras medidas, redigiu o seguinte projecto de resolução sobre a cultura proletária, para que fosse votado na 2.ª conferência pan-russa do Proletkult:

1.º «Na República soviética dos operários e camponeses todo o ensino, tanto no domínio da educação política em geral como, mais especificamente, no da arte deve ser penetrado pelo espírito da luta de classe do proletariado para a realização vitoriosa dos objectivos da sua ditadura, isto é, para a derrota da burguesia, para a abolição das classes, para a supressão de toda a exploração do homem pelo homem.

2.º É por isso que o proletariado, representado tanto pela sua vanguarda, o Partido comunista, como pelo conjunto das diversas organizações proletárias em geral, deve tomar a parte mais activa e importante em todo o domínio da instrução pública.

3.º A experiência da história moderna e, em particular, a de mais de meio século de luta revolucionária do proletariado de todos os países do mundo, desde o aparecimento do Manifesto Comunista, prova indiscutìvelmente que a concepção marxista do mundo é a única expressão justa dos interesses, das posições e da cultura do proletariado revolucionário.

4.º O marxismo adquiriu importância histórica como ideologia do proletariado revolucionário pelo facto de, longe de rejeitar as maiores conquistas da época burguesa, ter assimilado e repensado — pelo contrário — tudo o que existia de precioso na cultura e no pensamento humanos, mais de duas vezes milenários. Só o trabalho efectuado nesta base e neste sentido, animado pela experiência da ditadura do proletariado, que é a etapa última da sua luta contra toda a exploração, pode ser considerado como o desenvolvimento de uma cultura verdadeiramente proletária.

5.º Atendo-se rigorosamente a esta posição de princípio, o Congresso do «Proletkult» da Rússia rejeita resolutamente, como falsa no plano teórico e prejudicial no plano prático, qualquer tentativa de inventar uma cultura particular, de se encerrar nas suas organizações especializadas, de delimitar os cam-

pos da acção do Comissariado do Povo para a Instrução pública e do «Proletkult» ou de estabelecer a «autonomia» do «Proletkult» no seio das instituições do Comissariado do Povo para a Instrução pública, etc. Muito pelo contrário, o Congresso atribui como um dever absoluto a todas as organizações do «Proletkult» o considerarem-se inteiramente como organismos auxiliares da rede de instituições do Comissariado do Povo para a Instrução pública e o realizar, sob a direcção geral do poder dos Sovietes (e mais particularmente do Comissariado do Povo para a Instrução pública) e do Partido comunista da Rússia, as suas tarefas, como parte das tarefas inerentes à ditadura do proletariado».

O Proletkult, cuja importância foi declinando, deixou de existir em 1932.

2 Teatro do Proletkult.

3 Lunacharsky (1875-1933) foi um dos elementos preponderantes do Proletkult. Foi comissário do povo para a Instrução pública de 1917 a 1929. É autor de várias obras dramáticas, de corte bastante tradicional. Teve nos primeiros anos do Estado Soviético uma certa importância, não como representante de uma determinada tendência estética mas como moderador no meio da violência verbal e dos conflitos que opunham os diferentes grupos e escolas.

4 Abreviatura de Levy Front Iskusstva (Frente Esquerda da Arte), grupo de escritores e artistas (1923-1926) que tinha por principal figura Maiakovsky.

A aproximação de Eisenstein com a LEF coincide com a publicação do seu primeiro manifesto «A montagem de atracções», na revista do grupo e com a sua encenação de duas peças de Tretiakov, membro deste.

Em 1945, numa nota autobiográfica *(Como me tornei realizador)* SME escreveria:

«LEF agrupa os temperamentos mais diversos, as culturas mais dissemelhantes, as maneiras de agir mais divergentes num programa comum de guerra à arte».

5 Sobre as relações entre Eisenstein e Meyerhold, de quem foi aluno, ver o artigo de Leonid Kozlov publicado nos Cahiers du Cinema n.º 226-7, número duplo dedicado a Eisenstein, o texto de Yuktevitch em *Le Cinéma Sovietique par ceux qui l'ont fait* e o texto de Eisenstein *Wie sag'ich's meinem Kind?* publicado no mesmo livro (não é o mesmo que vem publicado com esse nome nos Cahiers).

6 Trata-se da primeira encenação totalmente sua no teatro do Proletkult. Era a adaptação de uma comédia clássica de Alexandrov Ostrovsky (1832-1886), grande dramaturgo russo que descreveu com grande crueza e saber a vida dos ricos mercadores. A dizer verdade, de Ostrovsky só ficaram o título da peça e as personagens, às quais acrescentou os nomes de personalidades políticas do tempo — Joffre, Poincaré, Mussolini, etc. O objectivo do espectáculo era denunciar as manobras da contra-revolução mundial. Existiam várias pasagens anti-religiosas, entre as quais se destacava uma procissão de personagens caricaturadas, cada uma com uma vela na mão, entoando cânticos religiosos e com letreiros dizendo «a religião é o ópio do povo».

Preparou esta adaptação, quando ainda trabalhava com Meyerhold, com o fim de pôr à prova as suas teorias sobre teatro acrobático.

«No meio da maré de excentricidade no *Homem de siso,* incluindo um pequeno plano de comédia, podemos encontrar as primeiras sugestões de uma montagem vivamente expressa.

«A acção move-se através de uma elaborada tessitura da intriga.

«Mamayev envia à sua mulher o seu sobrinho Glumov para a guardar. Glumov toma liberdades para além das instruções do seu tio e a tia leva o corte a sério. Simultâneamente, Glumov começa a tratar do casamento com Turussiana, sobrinha de Mamayev, mas esconde da tia Mamayeva estas intenções. Cortejando a tia, Glumov decepciona o tio; adultando o tio, Glumov combina com ele a desilusão da tia.

«Glumov, num plano cómico, repercute as situações, as paixões dominantes, o trovão da finança, que o seu protótipo francês, o Rastignac de Balzac, experimenta. O tipo Rastignac estava ainda no berço, na Rússia. A ganância era ainda uma espécie de jogo de crianças entre tios e sobrinhos, tias e seus galãs. Fica em família e permanece trivial. Por isso a comédia. Mas a intriga e os enredos já estão presentes, jogando em duas frentes ao mesmo tempo — com as duas mãos — com caracteres duais... e mostrando tudo isto com uma montagem entrelaçada de duas cenas diferentes (Mamayev dando as suas instruções e Glumov executando-as). As intersecções inesperadas de dois diálogos aguçam os caracteres e a representação, aceleram o movimento e multiplicam as possibilidades cómicas.

Para a produção do *Homem de siso* o palco foi concebido como uma arena de circo, rodeada por uma barreira vermelha, com a assistência disposta três quartos em redor. O outro quarto foi tapado por uma cortina às riscas, na frente da qual foi colocada uma pequena plataforma com vários degraus. A cena com Mamayev (Schtraukh) realizava-se em baixo enquanto os fragmentos de Mamayeva (Yanukova) se desenrolavam sobre a plataforma. Em vez de mudar as cenas, Glumov (Yezinakov) corre de uma cena para a outra e volta — tomando o fragmento do diálogo de uma cena, interrompendo-a com o fragmento de outra cena — fazendo deste modo colidir o diálogo, criando novas significações e, muitas vezes, jogos de palavras.

Os saltos de Glumov desempenham o papel de *cesura* entre os fragmentos do diálogo.

«E o «corte», crescente em movimento. O mais interessante era que a subtileza extrema da excentricidade não era arrancada do contexto desta parte da peça; nunca se tornou cómica pelo cómico em si; prendia-se ao próprio tema, aguçado pela sua materialização cénica.

«Outro traço fílmico característico aí existente era o novo significado adquirido por frases comuns inseridas num novo contexto.

«Quem quer que tenha tido nas mãos um bocado de filme para montar sabe por experiência própria quão neutral ele permanece, mesmo fazendo parte de uma sequência planificada, até que se junte a outro bocado; adquire e transmite então repentinamente um significado muito mais incisivo e bastante diferente do que fora planeado na altura da filmagem.

«Era este o fundamento dessa sábia e perversa arte de remontar a obra de outros, cujos mais profundos exemplos podem ser encontrados na aurora da nossa cinematografia, quando todos os mestres montadores de filmes — Esther Schub, os irmãos Vassiliev, Benjamim Boitler e Birrois — estavam encarregados de retrabalhar engenhosamente os filmes importados depois da revolução.

«Não posso resistir ao prazer de citar aqui uma façanha de montagem deste tipo, realizada por Boitler. Um dos filmes comprados à Alemanha era Danton, com Emil Jannings. Uma das cenas como era mostrada nas nossas telas era: Camille Desmoulins é condenado à guilhotina. Muito agitado, Danton arremete para Robespierre que se desvia vagarosamente limpa uma lágrima. A legenda diz, aproximadamente, «Em nome da liberdade, tive de sacrificar um amigo...»

«Quem poderia adivinhar que, no original alemão, Danton, representado como um indivíduo frívolo, um mulherengo, um tipo esplêndido e a única figura

positiva no meio de caracteres depravados, que este Danton corre para o depravado Robespierre e... lhe escarra na cara? E que é esse escarro que Robespierre limpa com um lenço? E que legenda indica o ódio de Robespierre a Danton, a versão que no final do filme motiva a condenação à morte na guilhotina de Jannings-Danton?!

«Dois pequenos cortes invertem todo o significado desta cena!

«Donde provêm as minhas experiências de montagem nestas cenas do *Homem de siso?*

«Havia já um «prenúncio» de montagem do novo cinema «de esquerda», especialmente entre os documentaristas. A nossa substituição do diário de Glumov no texto de Ostrovsky por um curto «filme-diário» foi ele próprio uma paródia das primeiras experiências dos jornais de actualidades.

«Penso que em primeiro lugar devemos render justiça aos princípios básicos do circo e do music-hall — pelos quais me apaixonei desde a infância. Sob a influência dos comediantes franceses e de Chaplin (de quem sòmente ouvimos falar) e das primeiras notícias do fox-trot e do jazz este antigo amor prosperou.

«O elemento music-hall foi òbviamente requerido nessa altura pela emergência de uma forma de «montagem» do pensamento. O fato multicolor do Arlequim cresceu e estendeu-se primeiro a toda a estrutura do programa e finalmente até ao próprio método de todo o espectáculo.

Mas o fundo encontra-se mais profundamente enraizado na tradição...

[Flaubert, *Madame Bovary*]»

Esta é a descrição e a ligação com a sua actividade cinematográfica futura que SME faz deste espectáculo num artigo posterior, *Do teatro ao cinema,* de 1934.

Espectadores da época escrevem que o chão da pista era coberto por um tapete fofo para protecção

dos actores. Do tecto pendia um trapézio. Por todo o lado, espalhados na pista e fàcilmente utilizáveis, havia arcos, mastres de cocanha, metros e metros de arame, etc. que serviam de prolongamento aos gestos dramáticos. Um actor dizia uma frase no tom empolado habitual e prolongava-o por uma pirueta. O cúmulo da raiva ou da exaltação exprimia-os, através de saltos mortais, o lirismo por uma delicada pirueta no arame. Os actores, com poucas excepções, vestiam-se com fatos inspirados nos palhaços.

[7] Peça escrita por Serge Tretiakov para SME, representada no Poletkult alguns meses depois de *Um homem de siso.* Segundo narrativas da época, do ponto de vista da encenação a nova peça assemelhava-se à precedente. Mas quanto à representação pareceu a Eisenstein ter levado o vaivém dos actores até ao ponto limite desta nova forma de teatro. Os olhares dos espectadores pousavam num grupo de personagens e afastavam-se assim do movimento geral da representação. Uma mão que segurava uma carta ocultava tudo o resto, o olhar de um actor parecia aumentado como num grande plano.

Dela diz SME, em *Do teatro ao cinema:* «A técnica da verdadeira composição de uma encenação estava prestes a ser dominada — e aproximava-se dos seus limites. Ameaçava já tornar-se o movimento do cavalo no xadrez, o salto de contornos puramente plásticos no interior de linhas gerais, cujo desenho detalhado não é já teatro. Os detalhes esculturais vistos através da composição do quadro, ou plano, as transições de plano para plano surgiam como a saída lógica da ameaçadora hipertrofia da encenação. Teòricamente isto estabeleceu a nossa dependência e confiança em relação à encenação e montagem. Pedagògicamente determinou, no futuro, a abordagem da montagem e do cinema...».

[8] A peça foi escrita por Tretiakov e tratava dum conflito entre a direcção de uma fábrica e os operários, com explosão de máquinas de gás. Deste espectáculo diria SME em *Do teatro ao cinema:* «Nas *Máscaras de gás* vemos encontrarem-se todos os elementos das tendências cinematográficas. As turbinas, o cenário da fábrica, negado pelas últimas reminiscências de maquilhagem e fatos teatrais; e todos os elementos surgiam como acrescentados arbitràriamente uns aos outros e não como fundidos num conjunto. Os acessórios teatrais no meio da plástica da fábrica verdadeira tornavam-se ridículos. O elemento «peça» era imcompatível com o cheiro acre do gás. A lamentável plataforma perdia-se no meio das verdadeiras plataformas do trabalho. Em resumo, o espectáculo foi um falhanço. E encontrámo-nos no cinema».

[9] Eisenstein e Pletnev, um dos fundadores do Proletkult, tinham tido a ideia de uma importante série de filmes que, sob o título geral de «Em direcção à ditadura» (do proletariado) deviam mostrar os diferentes aspectos e diversos métodos da luta revolucionária: manifestações, greves, tipografias clandestinas, evasões de prisões, etc. O plano inicial era constituido por: 1. Genebra-Rússia; 2. Clandestinidade; 3. 1.º de Maio; 4. 1905; 5. Greve; 6. Mutins nas prisões e fugas; 7. Outubro. De toda a série só foi realizada a *Greve*.

Eisenstein desencorajou-se com aquilo que considerou ser o seu fracasso. Dez anos depois, no artigo *Do teatro ao cinema,* via neste filme um exemplo da «doença infantil do comunismo, o esquerdismo».

A *Greve* provocou discussões violentas, lutas de opiniões, de tendência de grupos. Foi durante a rodagem deste filme que se deu a ruptura de SME e dos seus companheiros Tissë, Alexandrov, Schtraukh, etc. com o Proletkult. O *Pravda,* órgão central do Partido Comunista, considerou a *Greve* como «o primeiro filme revolucionário das nossas telas».

[10] Sobre o problema do patético ver *A unidade orgânica e o patético na composição do «Couraçado Potemkine»,* artigo incluído nas *Reflexões de um cineasta.*

[11] O projecto inicial era um vasto fresco em oito episódios que cobria toda a revolução de 1905. O tamanho da sequência escrita por Nina Agadjanova e o mau tempo levaram SME a trabalhar sobretudo no episódio da revolta dos marinheiros do couraçado Potemkine que acabou por, desenvolvido, sintetizar as características de toda a revolução.

[12] Anteu, gigante mitológico, filho de Neptuno e da Terra. Hércules ao lutar com ele percebeu que Anteu recuparava forças cada vez que tocava no solo; ergueu-o, estreitando-o nos braços e conseguiu desta forma sufocá-lo.

[13] Novela de Jack London, adaptada por B. Artatov e encenada por Valeri Smysjplaev, um dos teóricos do Proletkult. O objectivo era fazer um cartaz de propaganda animado, um cartaz-agit. Eisenstein foi encarregado de desenhar os cenários e os fatos. Era a história de um grupo de revolucionários mexicanos a quem faltavam fundos. Um deles propôs receber uma certa quantia para se deixar vencer por um campeão de boxe num combate; mas, uma vez no ringue, venceu-o e ganhou uma quantia muito mais elevada. A cena e os fatos eram tirados do circo, sobretudo os fatos, entufados e acolchoados. Alguns personagens apareciam como palhaços. SME acrescentou ainda a este espectáculo um elemento realista inteiramente novo. Smisjlaev pensava fazer uma representação indirecta do combate: espectadores a comentar o seu desenrolar. Eisenstein propôs que se reali-

zasse o combate. Quis mesmo erguer um ringue no centro da sala, o que foi rejeitado pelo bombeiro do teatro. Toda a representação desta cena, cuja direcção lhe foi confiada, era profundamente diferente do resto do espectáculo que Smisjlaev dirigira baseado no método Stanislavski. A disposição dos actores testemunhava um admirável sentido de composição. O movimento narrativo era concebido como que quebrado em «planos» cinematográficos, montados em seguida. Neste espectáculo vê SME o início das suas pesquisas e exercícios de carácter cinematográfico.

14 Um inventor numa grande cidade ainda sob o jugo capitalista, este era o tema da peça. Smisjlaev devia montá-la em colaboração com Eisenstein que estava também encarregado dos cenários. Para comunicar, através do teatro, a confusão do indivíduo na grande cidade, propôs cenários móveis, «cenários que corriam, devendo algumas das suas partes ser ligadas aos actores que se deslocariam em patins. As suas maquetas, depois extraviadas, inspiravam-se nas pinturas do período cubista de Picasso, pretendendo obter a intersecção entre os homens e o seu meio. As pernas de dois banqueiros deviam suportar uma Bolsa encimada, ela própria, por dois chapéus altos à guisa de telhado. O fato do polícia era um puzzle de ruas, de camiões, de automóveis e eléctricos. As outras personagens eram iluminadas com lampadários ou outros sinais luminosos. Smisjlaev e Eisenstein não chegaram a acordo quanto à encenação e renunciaram à produção em comum. Esta foi afastada durante um ano e depois entregue a outro encenador. Depois deste desacordo SME afastou-se durante algum tempo do Proletkult, realizando espectáculos em vários outros teatros.

15 Mais tarde, no artigo *Como me tornei realizador,* afirmaria: «Se eu conhecesse melhor Pavlov naquela altura, teria chamado a tudo aquilo «teoria dos excitantes estéticos».

16 SME refere-se ao paralelismo criado entre a fuzilaria sobre os grevistas e o bater do gado no matadouro, através da montagem intercalada dessas duas sequências.

17 Filme expressionista alemão de Robert Wiene, realizado em 1920 e intitulado *O Gabinete do Dr. Caligari.*

18 Mary Pickford foi uma das primeiras grandes estrelas de Hollywood. Personificava a «donzela americana-tipo, misto de ingenuidade, 'liberdade' e pureza, saudável, higiénica, sentimental e prática». Chegaram a chamar-lhe «a pequena noiva do mundo».

19 Karl Schteinen (1855-1929), etnógrafo e explorador alemão. O seu livro sobre os povos primitivos do Brasil era muito conhecido na Rússia.

20 A língua russa tem dois termos para designar o conteúdo: «soderjanié» (substância, teor, conteúdo de um texto) e «soderjimoié» (o que está dentro, o conteúdo de uma mala).

21 Donde a indissolubilidade em alemão de «können»-poder e «erkennen»-conhecer (nota de SME).

22 Termo criado por Vladimir Bekhterev, criador da psicologia experimental russa (1857-1927). O estudo dos reflexos do cérebro devia, no seu entender, substituir a psicologia.

23 Termo do antigo boxe colectivo russo em que se defrontavam duas «muralhas» de combates chegados uns aos outros.

[21] Julian Sokhotzky (1842-1929), professor de matemáticas, autor de um tratado de álgebra superior.

[25] Camille Desmoulins, advogado e jornalista francês (1760-1794). Preparou o ataque contra a Bastilha e apoiou fortemente o movimento revolucionário, especialmente no 10 de Agosto. Membro da Convenção, sentava-se nos bancos da Montanha. Nos fins de 1793 publicou *Le Vieux Cordelier* no qual exprimia o desejo de que fosse criado um comité de clemência. Preso como suspeito de moderantismo, morreu no cadafalso com Danton, a 5 de Abril de 1794.

[26] Georges-Jacques Danton (1759-1794). Advogado do conselho do rei até 1791, fundador do *Club des Cordeliers,* ministro da justiça depois de 10 de Agosto, foi um dos principais homens de Estado da Revolução; pertencia, na Convenção, ao partido dos Montanheses. Acusado de moderantismo por Robespierre, foi decapitado em 1794.

[27] Léon Gambetta (1838-1882), advogado e político francês. Fez-se notar no fim do Império, nas fileiras do partido republicano e foi nomeado deputado de Paris em 1869; membro do governo de Defesa nacional, participou na organização da resistência na província. Depois da guerra granjeou grande autoridade no partido republicano. Foi presidente da «Câmara» em 1879 e presidente do Conselho em 1881.

[28] V. Volodarsky (Moissei Goldchtein, 1891-1918), militante desde os 14 anos. Depois da revolução de Outubro, comissário para a informação e propaganda. Morto pelos socialistas revolucionários de direita.

[29] Emile Jacques-Dalcroze (1865-1950), músico suiço, fundador da ginástica rítmica.

[30] SME combate aqui, principalmente, o «esquematismo dialéctico» da RAPP (Associação dos Escritores Proletários Russos) segundo o qual o «homem vivo» devia ser «animado, humanizado» por uma certa percentagem de traços típicos ou inesperados.

[31] Associação dos artistas da Rússia Revolucionária, organização existente de 1922 a 1932 e que lutava pelo realismo na arte — um realismo naturalista, o realismo «terra a terra», o que SME lhe censura.

[32] Nesta altura, SME pensava cinematizar «O Capital» de Marx segundo o método do cinema intelectual. Nunca chegou a realizar esse projecto.

[33] Método em que todas as matérias são ensinadas à volta de um tema: o cavalo, a casa... Muito em voga na URSS durante os anos 20.

[34] Referência à célebre frase de Lenine que, no entanto, a considerava sobretudo devido às suas potencialidades educativas.

[35] Sobre o teatro kabuki e a língua e arte japonesas, que grande influência tiveram nas suas teorias da montagem, são de interesse este artigo que SME cita, *O inesperado* que se encontra publicado em Film Form e *O princípio cinematográfico e o ideograma* (de 1926), também publicado em Film Form, do qual apareceu ainda uma versão francesa com o titulo *Hors-cadre* no n.º 215 dos Cahiers du Cinema.

[36] Designaremos, a partir daqui, o enquadramento e a composição dentro deste «quadro».

[37] Ver nota 2.

38 Este número da revista Kino, de 27 de Agosto de 1929, era especialmente dedicado aos relatórios e discursos da Conferência sobre o cinema sonoro que tivera lugar no princípio do mês.

39 Filme de Pudovkine, realizado para a comemoração do décimo aniversário da revolução de Outubro.

40 Filme de Pudovkine, realizado em 1928.

41 Citação dos *Cadernos sobre a dialéctica de Hegel*, de Lenine.

42 As duas citações sobre Voltaire são tiradas do poema do Puchkine, *Godorok* (1815).

43 Citação aproximada do primeiro verso de um poema de Puchkine (1836).

44 Nikolai Andreievitch Perechalvski, professor de religião no liceu de Riga de 1904 a 1915.

45 Sabaoth: qualificativo atribuído a Deus em certos textos das liturgias cristãs, clàssicamente traduzido por «Deus dos exércitos».

46 Vestes do clero ortodoxo. *Phelonion:* veste longa e ampla, sem mangas, usada pelos padres; *sakkos:* manto sacerdotal dos arcebispos, com pequenos guisos; *omophorion:* veste dos arcebispos, para pôr nos ombros; *epitrachèlion:* estola longa e delgada.

47 Matrícula: documento entregue aos alunos, incluindo a indicação dos seus resultados escolares.

48 Refere-se aqui à primeira parte (1926-27) do seu trabalho na *Linha Geral*.

49 SME refere-se agora à sequência dos deuses no filme *Outubro*.

50 Os Gilyaks são um povo do leste da Sibéria. São dos raros exemplos ainda existentes de povos vivendo exclusivamente dos produtos da pesca, da caça e da colheita. Eisenstein leu provàvelmente os escritos do etnólogo russo L. Y. Sternberg, exilado nas regiões dos Gilyaks, por fins do regime czarista.

51 Gaston Gallifet (1830-1909), o célebre «chacinador» da Comuna de 1871.

52 André Gill (1820-1885), Cham (1818-1879), Charles-Albert Bertall (1820-1822): célebres caricaturistas; Charles Philipon (1800-1862): director e editor de «La Caricature», depois do «Charivari», onde foram publicadas caricaturas de Daumier.

53 «A atracção intelectual»: primeira formulação do princípio do «cinema intelectual». «AI 28»: artigo de Eisenstein (Outubro de 1928), em que expunha a sua teoria do «cinema intelectual», partindo de *Outubro*. Nunca foi publicado na Rússia.

54 Narkompros: Comissariado do Povo para a Educação.

55 RAPP: Associação dos Escritores Proletários.

56 Nikolai Iakovlevitch Marr (1864-1934), filólogo, arqueólogo e académico. Abordou nos seus trabalhos o problema da formação e do desenvolvimento das línguas e da sua relação com o pensamento. A sua série de trabalhos sobre a linguística, especialmente a teoria da «jafetologia», ocasionou uma discussão muito acesa nos anos 50, durante a qual foram submetidos a uma crítica cerradas. A sua teoria, oficializada durante cerca de vinte anos, segundo a qual a

língua seria uma supraestrutura, foi violentamente combatida por Estaline no artigo que publicou em 1950 sobre linguística.

57 «O bezerro de ouro»: romance de Ilf e Petrov, publicado pela primeira vez em 1931 na revista «30 dias», que era enviada a Eisenstein para o México.

58 Em espanhol no texto original.

59 Este artigo apareceu, de facto, na revista «Proletarskoie Kino» n.º 17-18, em 1932.

60 Escrito por ocasião do décimo quinto aniversário do Instituto de cinema, este ensaio não pretende de modo algum tratar inteiramente da história do Instituto, mas apenas do período durante o qual fiz parte dele, isto é, de 1928 até hoje (fins de 1934). (nota de SME).

61 Senhores feudais.

62 Sobre Pedro, o Grande foi realizado por Petrov um filme em duas partes (estreadas em 1937 e 1939); sobre Minime e Pojarsky foi realizado um filme (estreado em 1939) por Pudovkine.

64 Este Tolstoi, morto em 1875, não tem nada a ver com o dramaturgo Alexis nem com o romancista Leon.

65 Associação dos Trabalhadores do Cinema Revolucionário.

66 Na sua primeira redacção, publicada na revista *Znamia,* em 1946, a novela de V. Nekrassov, *Nas trincheiras de Estalinegrado,* era considerada um romance e intitulava-se *Estalinegrado.*

67 Dnipro: nome ucraniano do Dniepre.

ÍNDICE

A propósito de Eisenstein 7
Declaração pessoal 13
A montagem de atracções 23
O método para fazer cinema proletário 33
Manifesto acerca do futuro do cinema sonoro 41
Perspectivas... 49
A quarta dimensão do Cinema 69
Métodos de montagem 81
Da revolução à arte, da arte à revolução 101
O mal voltairiano 107
Passado — Presente — Futuro 147
Os erros do *Prado de Bejine* 167
Como foi realizado *Ivan, o Terrível* 181
Traí o sentido da verdade histórica 189
Uma visão em grande plano 199
Problemas de composição 211
Notas 257

G 1 8

Composto e impresso
na
Tipografia Nunes, Lda.
Rua D. João IV, 590
Porto

A leitura destes ensaios de Eisenstein, se nos proporciona o contacto com uma reflexão teórica exigente, leva-nos também ao convívio vibrátil e entusiástico do artista. Aliando um profundo conhecimento do seu ofício a uma comunicabilidade contagiante, Eisenstein acrescenta às suas incontestadas qualidades de cineasta o mérito de saber transmitir o seu conhecimento e experiência. Textos como o relativo aos métodos de montagem e aos problemas de composição ilustram esta qualidade suplementar do criador de *Ivan, o Terrível,* e justificam a sua inclusão, como texto de cinema, como obra teórica, na Biblioteca das Ciências Humanas. É este, pois, um novo lançamento desta colecção que pede e exige uma leitura atenta.